

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií
studijní program: Obecná teorie a dějiny umění
studijní obor: Filmová věda

Marika Kupková

Disertační práce

Z písaře ministerským radou.

Působení Jiřího Mařánka v kinematografii čtyřicátých a padesátých let

From Scribe to Ministerial Counsellor.

The Involvement of Jiří Mařánek in the Cinematography of the Forties and
Fifties

Doc. PhDr. Ivan Klimeš
vedoucí práce

2017

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. 3. 2017

Marika Kupková

Abstrakt

Práce pojednává o působení Jiřího Mařánka ve vedení filmového odboru Ministerstva informací v letech 1945 – 1948. Jeho ministerské angažmá souvisí s dobovým posílením významu literární přípravy filmu a souvisejícího státního dramaturgického dozoru. Jiří Mařánek patří do okruhu spisovatelů, které spojovala jednak příslušnost k meziválečným avantgardním hnutím, jednak poválečné angažmá v mocenském aparátu, jež ukončily politické a hospodářské změny na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jeho profesní osud vypovídá o proměnách kulturní politiky státu, o institucionálním vývoji kinematografie a o vztazích literárního a filmového oboru. Vypovídá o tom, co pro tehdejšího literáta znamenalo úspěšné profesní uplatnění a v jakém figurovalo vztahu vůči kinematografii. Sledujeme tedy relativně krátkou, ale převratnou epizodu spisovatele a penzionovaného úředníka v pozici ministerského rady, jejíž příčiny a průběh se ale snažíme zasadit do složité sítě historicko společenských souvislostí i osobních motivací. Orientace na osobnost, kterou nenárokujeme historickou jedinečností, zásadní mocenskou rolí nebo zvláštním společenským významem nám usnadňuje zprostředkovat sledované společenské dění v jeho nejednoznačnosti a rozporuplnosti. Spíše než ucelenou biografii Jiřího Mařánka představujeme vybrané kapitoly z jeho profesního života s vazbami na kinematografii. Práci bychom tak mohli nazvat filmovou nebo filmařskou biografií spisovatele, jež skrze mikrohistorickou perspektivu vypovídá o kinematografických institucích čtyřicátých a počátku padesátých let a proměnách vztahu státu a kultury.

Klíčová slova

avantgarda; biografie; cenzura; dramaturgický dozor; filmová adaptace; filmová dramaturgie; filmový průmysl; Filmový umělecký sbor (FIUS); historismus; kulturní politika; literarizace; literární avantgarda; literární scénář; ministerstvo informací; opera; předběžná cenzura; Smetanova pětiletka; zestátněná kinematografie; životopisný film

Abstract

The thesis focuses on the involvement of Jiří Mařánek in the management of the Film Department of the Ministry of Information during the years 1945 – 1948. His ministerial engagement is related to the contemporary strengthening of the importance of literary preparation of the film and to the associated state dramaturgical supervision. Jiří Mařánek belongs to the circle of writers connected on one hand through their affiliation with the interwar avant-garde movements, on the other hand by their postwar involvement in the power apparatus that ended by the political and economic changes in the late forties and fifties. His professional fate speaks about the changes of cultural policy of the state, about the institutional development of the cinema and about the relations between literary and cinematic arts. It is a testimonial of what a successful professional career meant for a man of letters and what relationship it had to the cinema. We follow therefore a relatively brief but breakthrough episode of a writer and retired officer in the position of the Ministerial Counsellor, and we try to place its course and causes into a complex network of historical and social contexts and personal motivation. Focusing on this personality unburdened neither by a historical uniqueness, fundamental role of power, nor by a special social significance helps us convey the observed social events with their ambiguities and contradictions. Rather than a comprehensive biography of Jiří Mařánek we introduce selected chapters of his professional life related to cinematography. The thesis could be called a “film” or “cinematic” writer’s biography that through a micro-historical perspective talks about the cinematographic institutions of the forties and early fifties and the changing state cultural policy.

Keywords

avant-garde; biography; censorship; biographical film; cultural policy; dramaturgic control, film adaptation; Film Art Committee; film dramaturgy; film industry; historicism; literarization; literary avant-garde; literary screenplay; The Ministry of Information; opera; nationalized cinematography; preliminary censorship; Smetana’s Five Year Plan

Děkuji vedoucímu práce Ivanu Klimešovi, že mě na začátku studia upozornil na nezpracovanou pozůstalost tehdy mně neznámého Jiřího Mařánka. Stejně tak určujícím bylo i jeho doporučení pracovat se žánrem historické biografie, a referovat tak o vztahu státu a filmové kultury ve 40. letech prostřednictvím jednoho z méně známých aktérů. Z okruhu pedagogů Katedry filmových studií FF UK patří zvláštní poděkování Kateřině Svatoňové, a to jak za odborné rady, tak za všestrannou pomoc při organizaci mého studia. Markétě Žáčkové a Lence Kalábové děkuji za dohled nad jazykovou a stylistickou úrovní práce. Markétě Žáčkové jsem navěky vděčná i za výjimečný zájem o můj výzkum a podnětné hovory o něm. Martinu Kaňuchovi děkuji za obětavou navigaci v dějinách slovenské kinematografie 40. a 50. let. Lucii Bakešové za spolupráci při zpracování Mařánkovy pozůstalosti v Literárním archivu PNP a za rešerši jeho deníků. V závěrečné etapě vzniku práce mi v marném boji s časem pomohla Karin Grohmanová. Závěrem děkuji Jiřímu Mařánkovi, že si s tak pečlivou důsledností budoval a uchovával svůj soukromý archiv, a umožnil mi tak nahlédnout do rozmanitých dimenzí života spisovatele, filmaře a kulturně politického aktéra první poloviny 20. století. V této souvislosti je třeba poděkovat i vedoucímu Literárního archivu Památníku národního písemnictví, Tomáši Pavlíčkovi, že vyhověl mé žádosti o zpřístupnění tohoto nezpracovaného fondu.

Obsah

Úvod.....	8
„Filmařský“ životopis spisovatele. Metodický komentář.....	12
Kritika pramenů a literatury.....	17
Deníky a memoáry.....	22
Vstup filmu do literatury Jiřího Mařánka a naopak.....	28
Dvacátá léta: „destrukce epiky“ za pomoci filmu.....	29
Třicátá léta: <i>Jak nepromarňovat čas v písárnách?</i> Film jako existenční zajištění spisovatelské profese.....	32
Počátek čtyřicátých let: spisovatel, o něhož má zájem filmová výroba.....	36
<i>Barbar Vok, Peter Wok, Petr Vok</i> : námět putující protektorátní kinematografií....	40
<i>Básníci v ministerstvu informací</i>	48
Dočasná instituce poválečného Československa?.....	49
Umělci jako tradiční politická devíza.....	53
Ztroskotání české avantgardy.....	58
Politik a spisovatelé: dovětek.....	63
Jiří Mařánek v souběhu řídicích funkcí.....	66
Ministerstvo informací z perspektivy jednoho aktéra.....	67
Mařánkuv FIUS: kolize umělecké autonomie, centralizovaného řízení a výrobní praxe.....	74
Zrušení V. odboru: Cui bono?.....	82
<i>Filmofobie</i> spisovatelů.....	86
Druhá polovina čtyřicátých let: spisovatel se stal úředníkem.....	87
Kde zůstal „filmový autor“? Hledání příčin námětové krize.....	90
Počátek padesátých let: film, v němž se setkává příliš mnoho politických zájmů.....	96
Filmové pomníky.....	97
Spory o (filmového) Bedřicha Smetanu.....	102
Smetana podle Glinky i Walta Disneye.....	107
„Smetanovský“ film.....	110
<i>Literarizace</i> . Hledání „esence“ českého poválečného filmu.....	113
Závěr.....	118

Bibliografie	122
Prameny: archivy a archivní fondy	122
Časopisecké prameny	123
Literatura	127
Filmografie Jiřího Mařánka	135
Citované filmy	136
Seznam zkratek	138
Jmenný rejstřík	139
Přílohy	142
Obrazová příloha	142
Přepis autobiografie <i>Listy z mého života</i> a výběru z deníků Jiřího Mařánka	166
Listy z mého života	167
Deníky	191

Úvod

Vlak vyjel z kolejí. A narodil se pětihranný Bob. – Či obráceně?

Ano: již tato první událost vrhla do celého života Bobova dlouhý stín Jobovy osudovosti. Především, že mysticky zamotala příčiny a důsledky. Takže životopisci Bobovi vedou dodnes spor o významu jeho individuality: vyšinul-li se vlak, že se narodil pětihranný Bob, anebo narodil-li se Bob proto pětihranný, že vlak vyjel z kolejí.

Jiří Mařánek: *Utrpení pětihranného Boba*¹

Pro současného badatele, který se rozhodl zabývat se filmařskou, literární a kulturně politickou činností Jiřího Mařánka, se tato osobnost české kultury 20. až 50. let 20. století zpočátku může jevit jako marginální. Často marně hledá filmově a literárně-historické ohlasy rozsáhlých aktivit tohoto spisovatele. A pokud se s nimi přece jen setká, pak převážně jen v okrajových zmínkách. Když se zaměří na soudobý mediální kontext, převládají v něm dva typy referencí: jednak jsou to kritiky jeho literární tvorby z 30. až 50. let, jednak Mařánkovy komentáře k dramaturgické činnosti Filmového uměleckého sboru a filmového odboru ministerstva informací z let 1945–1948, kterou hájil coby vedoucí představitel. V tomto světle se Jiří Mařánek jeví jako nikterak výjimečný prozaik a současně jako poválečný politický prominent: vůdčí člen dramaturgických institucí, jež posuzovaly a schvalovaly filmové náměty a scénáře po zestátnění české kinematografie. Pokud má ovšem onen badatel příležitost prostudovat dosud nezpracovaný osobní fond Jiřího Mařánka, pak předešlé výklady nutně přehodnocuje a relativizuje. Tento vhléd mu umožní nejen problematizovat zjednodušující náhledy na pozici jednotlivců ve „velkých dějinách“, ale z mikrohistorické perspektivy také sledovat vývoj vztahu státu a kultury, respektive státu a kinematografie v rozmezí 30. a 50. let 20. století.

Zrekapitulujme si podrobněji „pátrání“ po osobě Jiřího Mařánka (12. 1. 1891, Milevsko – 4. 5. 1959, Praha), což nám poslouží i pro formulaci záměru této práce. Literární činnosti Jiřího Mařánka je věnován pouze úzký okruh monografických studií a v přehledových dějinách české literatury je zmiňován okrajově. Ve 20. letech spadá – jako člen hnutí Devětsil – do okruhu představitelů surrealistické prózy, která pro soudobé literární vědce a kritiky nedosahovala působivosti surrealistické lyriky.² Je příznačné, že v souhrnných výčtech členů tohoto avantgardního spolku obvykle Jiří Mařánek nefiguruje, přesněji řečeno je zahrnut do vágní kategorie „a další“.³ Četnější

¹ Mařánek 1926, s. 7.

² Srov. například: „Ve výpravné próze surrealismus s Nezvalem uplatňují Ad. Hoffmeister, K. Konrád, J. J. Paulík, Jiří Mařánek, naznačující, co může znamenati překotně imaginativní směr svým kultem obrazu a metaforý jako protijed problematiky a tendence a jak může přispěti k osvobození humoru a rozmarům ohroženého přízemní a nebásnickou civilností.“ (Novák 1936–1939, s. 1321)

³ Srov. například Moldanová 2009, s. 21. Z filmologické literatury: Štábla 1989, s. 185–186.

odborné a žurnalistické reflexe tohoto spisovatele se vztahují k jeho čtenářsky populárním historickým románům, které na konci 30. let vystřídal výrazně stylizované a konstruované drobné prózy a romány.⁴ Ačkoli v roce 1956 získal titul zasloužilého umělce⁵ a předtím ve 30. letech Cenu akademie věd za historický román *Barbar Vok* (1938), vzbuzoval u soudobé kritiky spíše zdrženlivé nebo odmítavé ohlasy a v pozdějších výkladech literárních dějin mu není věnována výraznější pozornost.

Také Mařánkovo působení v poválečné zestátněné kinematografii a obecně i činnost filmového odboru ministerstva informací dosud nebyly důkladněji zpracovány. Ve filmové historiografii se s Jiřím Mařánkem jmenovitě setkáváme pouze ve spojitosti s meziválečnou literární avantgardou fascinovanou novým a progresivním médiem filmu, které odpovídalo jejím představám o umění „absolutního počátku“ a „pravé modernosti“ (srov. Bartošek 1985, s. 123–124). Mezi další představitele této tendence, jejímž specifickým projevem jsou i poetistické filmové scénáře, patřili Konstantin Biebl, Artuš Černík, František Halas, Karel Konrád, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Antonín Jaroslav Urban, Vladislav Vančura, Jiří Wolker ad. Po roce 1945 se mnozí z uvedených umělců, stejně jako Jiří Mařánek, angažovali ve státní kulturní politice, především jako zaměstnanci filmového odboru ministerstva informací. Pozici sekčního šéfa filmového odboru zastával Vítězslav Nezval, Jiří Mařánek působil jako předseda Filmového uměleckého sboru a vedoucí dramaturgického oddělení filmového (V.) odboru, Konstantin Biebl a Karel Konrád jako členové dramaturgického poradního sboru.

Dosavadní nezáměr filmových badatelů o Jiřího Mařánka může souviset s určitou oborovou neukotveností jeho činnosti spojené s filmem: není totiž filmařským insiderem, ale spíše externistou pověřeným odbornou supervizí literární přípravy filmu. Pro filmové dějiny není Mařánkova osobnost mocensky hybatelskou ani umělecky významnou: oddělení státní dramaturgie ministerstva informací, které reprezentoval, bylo vůči filmové produkci relativně izolované, soudobými filmovými profesionály bylo vnímáno rozporuplně, často i pejorativně;⁶ jeho scenáristická činnost nebyla výrazná ani svým rozsahem, ani uměleckým potenciálem. Jiří Mařánek navíc nebyl natolik renomovaným literátem, aby jeho filmová činnost poutala pozornost stran jeho literárního významu.

⁴ Povídky *Utrpení pětihránného Boba* (1926); *Amazonka a břichomluvec* (1928); *Kouzelný deštník* (1928); *Ještěrka v červeném bludišti* (1928); romány *Pohřeb Rogera mladšího* (1930); *Objev Diogena Franka* (1934). Srov. Churá 2006.

⁵ Titul, který byl Mařánkovi udělen „za dlouholetou záslužnou spisovatelskou činnost“, nicméně následoval po uvedení filmu *Z mého života* (Václav Krška, 1955), který vznikl podle Mařánkovy literární předlohy, respektive filmového námětu. Je možné, že ocenění za literární činnost nepřímo souviselo i s jeho scenáristickou činností a především působením v kulturní politice.

⁶ Tento přístup souvisí s obecnějším despektem vůči nedostatečné odborné kompetentnosti politicky prominentních spisovatelů působících ve filmovém odboru.

V historiografii tedy Jiří Mařánek nefiguruje jako historický aktér (Storchová 2014, s. 95–101). Také archivní prameny oficiální i soukromé povahy naznačují, že mu bylo vlastní spíše konformní než protestní jednání. Nejedná se o aktivního účastníka mocenských střetů, jakým byli z řad jeho generačních a uměleckých soupeřů například Vítězslav Nezval nebo Jaroslav Seifert. Mařánkův profesní osud, který spadá do pohnutých etap protektorátu, poválečné obrody a nástupu komunismu, zdánlivě nedisponuje výraznějšími zvraty a konflikty. Nestal se tak jako František Halas, působící jako vedoucí publikačního odboru na ministerstvu informací, objektem vypjatých polemik, které po Halasově smrti inicioval Ladislav Štoll (srov. Bauer 2005). V jeho osudu není přítomen tragický rozměr „oběti společenských poměrů“, podobně jako tomu bylo například u jeho přítele a spolupracovníka z filmového odboru ministerstva informací Konstantina Biebla.⁷

Z dostupných pramenů a historických reflexí tedy nevychází Mařánek jako *umělec-legenda*⁸ ani jako *velká dějinná osobnost*. Naši snahou není Mařánkovo renomé v tomto smyslu rehabilitovat. Naopak chápeme jeho „bezpříznakovost“ jako kvalitu, která nám usnadní historiograficky nezatížený výklad jeho působnosti, který nutně staví na vyhledávání a interpretaci zdrojů. Samozřejmě máme také příležitost „objevu“ v podstatě neznámého aktéra. Mařánkovo angažmá v kinematografii nechápeme jako marginální, ale jako epizodní. Bylo specifickým a dílčím důsledkem jevu typického pro kinematografii totalitního a pretotalitního režimu, kterým je centralizovaný státní dozor kultury. Na Jiřího Mařánka tedy nahlížíme především jako na reprezentanta určité skupiny se společnou oborovou a generační identitou. Tuto skupinu spojuje jednak příslušnost k meziválečným avantgardním hnutím,⁹ jednak poválečné angažmá v mocenském aparátu, které skončilo s politickými a hospodářskými změnami na přelomu 40. a 50. let. V našem případě se jedná o okruh politicky prominentních spisovatelů, představujících oficiální reprezentaci zestátněné kinematografie pod ministerstvem informací.¹⁰ Jeho profesní osud vypovídá o proměnách kulturní politiky

⁷ Bieblova sebevražda byla předmětem obvinění, které si mezi sebou vyměňovali představitelé meziválečné avantgardy s redakčním okruhem časopisu *Tvorba* nebo s představiteli stranického a státního vedení kultury. Bieblovo úmrtí bylo u příležitosti šedesáti let od této nevyjasněné události znovu přezkoumáváno: Nezval, Vítězslav – Biebl, Konstantin – Voda, David – Blahynka, Milan: *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Vítězslav Nezval – Konstantin Biebl: zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla*. Burian a Tichák, Olomouc, 2011.

⁸ Ve smyslu typizace romantického pojetí umělce génia podle Ernsta Krise a Otto Kurze v *Legendě o umělci* (Kris – Kurz [1934]/2008).

⁹ Jmenovitě pak členství v Devětsilu.

¹⁰ „In Czechoslovakia too the introduction of the Literary Screenplay coincided with a massive campaign to improve the ideological content of films by attracting prominent pro-regime writers. In this context, the Literary Screenplay can be understood as a carrot intended to attract to the field established writers; writers who were traditionally suspicious of film's industrial and technical character, of others rewriting their work, and of the increasingly contingent, bureaucratic, lengthy, unpredictable approval processes. At the same time, prominent writers were encouraged to join some

státu, institucionálním vývoji kinematografie a vztazích literárního a filmového oboru. Dokládá, co pro tehdejšího „řadového“,¹¹ spíše do značné míry oportunistického, literáta znamenalo úspěšné profesní uplatnění a v jakém figurovalo vztahu vůči kinematografii, respektive mimoliterárním aktivitám.

S deterministickým přístupem si však nevystačíme, protože svádí k pouhému dokladování obecných principů a ke vnímání Mařánkovy působnosti „v logice“ širších společenských jevů. Pokud tvůrčí a kulturně politickou činnost Jiřího Mařánka nenárokujeme jedinečností, pak nás zajímá její *specifičnost*. A té nelze porozumět, pokud budeme Mařánkuv profesní osud pojímat jako předvídatelný důsledek obecných jevů. I když sledujeme Mařánkovu působnost v kulturních a politických souvislostech, snažíme se zohledňovat také rovinu jeho individuálního jednání a motivací, kterou nám umožní rekonstruovat především jeho deníkové záznamy a autobiografické texty.

Z počátečního „ohledávání“ osobnosti Jiřího Mařánka vykrytalizovaly následující badatelské otázky této práce: Jaké okolnosti stojí za Mařánkovým obsazením do vedoucích pozic zestátněné kinematografie? V obecnější perspektivě: Proč reprezentovali aktuálně zestátněnou kinematografii právě spisovatelé?¹² Jaký byl reálný dosah jejich řídicí činnosti a jak fungovala spolupráce s filmovou výrobou? K těmto otázkám se přimyká ještě jedno téma, kterým je působení představitelů avantgardy v komunistickém mocenském aparátu.¹³ Zajímá nás, jaká byla jejich spoluúčast na poválečném budování nových institucionálních, sociálně ekonomických, politických a ideologických poměrů. Což je vhodné sledovat právě skrze oblast kinematografie, protože právě v ní se zřetelně spojovala i střetávala moderní idea kulturní samosprávy se závislostí kultury na politickém systému a vládnoucích skupinách.

Následující text je tedy soustředěn na relativně krátkou, ale převratnou epizodu spisovatele a penzionovaného úředníka v pozici ministerského rady, jejíž příčiny a průběh se ovšem snažíme zasadit do složité sítě historicko-sociálních souvislostí i osobních motivací. Orientace na osobnost, kterou nenárokujeme historickou jedinečností, zásadní mocenskou roli nebo zvláštním společenským významem, nám usnadňuje zprostředkovat sledované společenské dění v jeho nejednoznačnosti a rozporuplnosti. Naše „pátrání“ se tak proměnilo v postupnou revizi jednostranného výkladu, který se pro Mařánkovu literární a kulturně politickou působnost nabízí.

of the dramaturgical, approval, and pre-censorship boards in order to supervise screenplays that were in development.“ (Szczepanik 2013, s. 90)

¹¹ Tímto poněkud problematickým přívlastkem vyjadřujeme pozici umělce, který naplňoval, ale nepřesahoval dobové kulturní i estetické konvence své profese a jemuž současně nebyla věnována pozornost historiků literatury či filmu.

¹² Zastoupení spisovatelů bylo četné, ale samozřejmě ne výhradní. Další významnou osobou figurující v čele politické reprezentace zestátnění byl i filmový publicista a teoretik Lubomír Linhart.

¹³ Obdobná tendence byla přítomna i v sovětské společnosti pozdního stalinismu (Groys 2010).

„Filmařský“ životopis spisovatele. Metodický komentář

V naší práci se potýkáme se dvěma základními metodologickými dilematy. První z nich se týká způsobu, jak pojmát osobnost Jiřího Mařánka ve vztahu ke společenským strukturám. Vypůjčíme-li si sociologickou terminologii, pak zvažujeme, zda – nebo spíše kde – uplatňovat objektivistické, nebo interpretativní paradigma. Objektivistický model pojímá společnost jako soubor stabilních struktur, kterým se jedinci přizpůsobují. Pravidla určující lidské jednání jsou zde dána objektivně, z vnějšku.¹⁴ Interpretativní paradigma naopak chápe člověka jako aktivní subjekt, který okolním událostem připisuje vlastní význam, určitým způsobem je uchopuje a vykládá. Sociální realita je zde konstruována v myslích lidí, kteří pak jednají podle toho, jak vyhodnocují svět kolem sebe.¹⁵

Jiřího Mařánka nahlížíme jako reprezentanta státního dramaturgického dozoru, který se týkal literární přípravy filmu, při níž byly revidovány a schvalovány náměty pro další scenáristické rozpracování a scénáře pro filmovou výrobu. Zastupuje také okruh spisovatelů, kteří se od protektorátu a především po zestátnění filmu věnovali tvorbě filmových námětů a scénářů, a reagovali tak na množící se výzvy filmové produkce.¹⁶ Tato rovina vypovídá o praktických okolnostech spolupráce spisovatelů s filmem, o schvalovacích procesech v rámci literárně přípravných fází a současně také o tematicko-ideové povaze tehdejší fikční produkce. Pohledem na Mařánkovy aktivity v kinematografické oblasti se však nezbytně dotýkáme i důležitých symptomů soudobého literárního vývoje, jako je obrat k historismu nebo knižní konjunktura v období 30. a 40. let.¹⁷

Aspekt sociální determinace ovšem nevylučuje možnost chápat historického aktéra i jako autonomní subjekt s vědomým rozhodováním (Storchová 2014, s. 96–97). Ačkoli se zaměřujeme na společenské a ekonomické okolnosti Mařánkovy literární a dramaturgicko-scenáristické kariéry, sledujeme ji současně v rovině individuálního sociálního jednání. Spolu s postupy a strategiemi, které Mařánek pro své profesní

¹⁴ Objektivistické paradigma se zabývá zkoumáním sociálních faktů, sociálních změn, sociální struktury. Spadají pod něj koncepty jako pozitivismus, marxismus, strukturní funkcionalismus nebo teorie konfliktu.

¹⁵ Pod interpretativní paradigma můžeme zařadit sociologické směry, jako jsou symbolický interakcionismus, fenomenologická sociologie, dramaturgická sociologie nebo entometodologie. K našemu případu lze vztáhnout Weberovu koncepci *chápaní sociologie* (koncept *Verstehen*) – jde o poznání subjektivního smyslu, který jedinci připisují svému jednání. Lidské jednání je posuzováno v konkrétních souvislostech, které ovlivnily jednání aktérů nebo které byly jejich jednáním vytvořeny.

¹⁶ Podobně jako spisovatelé Jan Drda, Marie Majerová, Vítězslav Nezval, Marie Pujmanová a ve 30. letech Vladislav Vančura ad.

¹⁷ Tyto projevy sledujeme na případech čtenářsky a kriticky široce rezonujících Mařánkových románů *Barbar Vok* (1938) a *Píseň hrdinného života* (1952), z nichž první titul měl být zfilmován za protektorátu a druhý byl uplatněn jako námět životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi *Z mého života* (1955).

záměry volil, nás zajímá i jeho subjektivní vztah k existenčním podmínkám a způsob, jakým je reflektuje v oficiální a soukromé rovině.

V našem přístupu se tak prolíná koncept kolektivního subjektu (tj. skupiny) a individuálního aktéra. V pasážích, které jsou věnovány fenoménu literarizace kinematografie nebo historii filmového odboru ministerstva informací, pojmáme Mařánka především jako reprezentanta obecnějších společensko-kulturních jevů. V rozboru Mařánkových konkrétních tvůrčích aktivit v kinematografii intenzivněji zohledňujeme i autorovu subjektivní perspektivu, kterou nám zprostředkovávají především jeho deníky, memoáry a soukromá korespondence. Z nich se snažíme postihnout myšlenkový svět a hodnoty individuálního aktéra v konkrétních dějinných kontextech. Obě výkladové polohy se snažíme adekvátně rozlišovat, protože jen tak lze překonávat opozici mezi subjektivními singularitami a kolektivními determinacemi (Chartier 2010, s. 12). V této souvislosti je důležitý pojem reprezentace, který podle Rogera Chartiera umožňuje postihnout tři úrovně skutečnosti: první úrovní jsou *kolektivní reprezentace, které v jednotlivcích zahrnují rozdělení sociálního světa*; druhou pak *formy exhibice a stylizace identity, o jejichž uznání se usiluje*; a třetí úroveň představuje *delegace reprezentantů (zvláštních jednotlivců, institucí, abstraktních instancí) soudržnosti a stability takto potvrzené identity* (Chartier 2010, s. 13). Základní oblastí našeho zkoumání je především třetí z uvedených modů, tedy představitelé reprezentace na úrovni jednotlivců a institucí. Z této perspektivy se pak snažíme postihnout obě obecnější roviny reprezentace, tedy jak „*formy exhibice a stylizace identity, o jejichž uznání se usiluje*“, tak podoby „*kolektivní reprezentace*“. Chartierovo členění se podobá teorii sociálních polí Pierra Bourdieu, který rozlišuje tři provázené roviny jejich analýzy. První úrovní je analýza pozice zkoumaného pole v rámci pole mocenského; druhou představuje analýza vnitřní struktury pole včetně analýzy struktury a způsobu distribuce kapitálu, tj. principů společenského uznání a legitimacy, a třetí úrovní odpovídá analýza habitů osob, které zaujímají ve zkoumaném poli zvláštní pozice (Bourdieu 2010, s. 282). Od Jiřího Mařánka jako úředníka, spisovatele a později představitele státního dozoru poválečné kinematografie a institucí, jakými byl Filmový umělecký sbor nebo dramaturgické oddělení ministerstva informací, se tedy dostáváme k soudobé ideologické povaze české kultury a jejímu vývoji v rozmezí 30. a 50. let a opačně od zkoumání mocenského pole se dostáváme k rozboru habitu jeho dílčího aktéra.

Důležitou kulturně politickou instancí, která souvisí s působností Jiřího Mařánka v kinematografii, je „instituce cenzury“. Agenda Filmového uměleckého sboru nebo dramaturgického oddělení ministerstva informací, kde Mařánek působil, totiž spadá do oblasti předběžné (preventivní) cenzury.¹⁸ Její náplň tvořila především supervize tzv. literární přípravy filmu, tedy posuzování a schvalování námětů a scénářů. Vztah těchto

¹⁸ Preventivní cenzura bývá stavěna do protikladu vůči cenzuře následné, která se zaměřuje proti distribuci už existujícího díla, ať už jako celku nebo jeho vybraných pasáží.

institucí s filmovou výrobou provázely kompetenční spory a problematická, místy až (principiálně) nefunkční součinnost. Působení Filmového uměleckého sboru (FIUS) ovšem nepředstavuje „klasickou“ cenzurní praxi spočívající v regulaci a restrikci. Činnost sboru měla i kreativní dimenzi, která vyvstává především ve srovnání s činností nástupnických institucí po roce 1948. Jeho pozice jednoznačně nespadá ani do úrovně vnější regulace, ani do prostoru vnitřních vztahů v rámci filmové produkce (srov. Szczebanik 2016, s. 21). V období zestátněné kinematografie ještě před vznikem Československého státního filmu jako ekonomicky a legislativně samostatné instituce je FIUS téměř rovnoměrně rozkročen mezi oběma pozicemi. Tomu odpovídá i expertní povaha jeho složení, kde byli – do roku 1947 téměř výhradně – zastoupeni filmaři, spisovatelé a zástupci dalších kulturních oborů. Až po reorganizaci v průběhu roku 1948 se jeho kompetence rozčlenily mezi Ústřední dramaturgii pod Československým státním filmem a Filmovou radu jasně situovanou vně filmového pole. Proto používáme pro činnost provázaných institucí FIUS a dramaturgického oddělení ministerstva informací označení *dramaturgický dozor*. Náš přístup k naznačené cenzurní praxi a příslušným institucím čerpá z výkladových přístupů tzv. *nové cenzury*. Pro seznámení s tímto paradigmatem využíváme reprezentativní soubor textů historiků a sociologů, jako jsou Reinhard Aulich, Judith Butlerová, Pierre Bourdieu, Michael Holquist, Roger Chartier ad., který nedávno vyšel pod titulem *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*.¹⁹ V dobových reflexích i současné historiografii se totiž setkáváme s jednostranným výkladem dramaturgického dozoru, tedy předběžné cenzury coby „komplikace“, jež omezovala a brzdila filmovou výrobu. S odkazem k „nové cenzuře“ je na místě doplnit – a nestavět do protikladu – i produktivní/kreativní působnost těchto institucí.

Dalším metodologickým problémem je příslušnost naší práce k žánru historické biografie, který byl – podobně jako v polovině 20. století v západoevropské historiografii – vnímán i v českém prostředí o několik desítek let později jako sporný, nepřijatelný literární útvar (Le Goff 2012).²⁰ Obdobnou tendenci můžeme sledovat také

¹⁹ *Nová cenzura* nahlíží na fenomény regulace politické, kulturní a literární komunikace tak, že relativizuje jednoznačný vztah mezi potlačeným a cenzurujícím subjektem. Cenzura v tomto výkladu není pouze restriktivní element, který vylučuje a zabraňuje, ale který je současně také kreativní. Tento přístup se logicky rozvíjel především v kulturách, které neměly zkušenost s totalitními režimy. O cenzuře zde lze uvažovat i v souvislosti s překladatelskou praxí, editorskými zásahy a jazykovými úpravami. Srov. Pavlíček – Píše – Wögerbauer (eds.) 2015.

²⁰ K vývoji pozice historické biografie uvádí Jacques Le Goff v úvodu své obsáhlé biografie o francouzském králi Ludvíku IX., kterou poprvé vydal v polovině 90. let: „Uprostřed 20. století nastal úpadek – citelný zejména ve škole Annales – historické biografie, byť existuje několik zářných výjimek. Historikové žánr více méně přenechali romanopiscům, svým dávným soupeřům v této oblasti. Konstatoval to Marc Bloch, aniž cítil, jak se říkalo, opovržení k tomuto historiografickému útvaru, naopak s lítostí, pravděpodobně s pocitem, že biografie podobně jako politické dějiny není připravena přijmout obrození historického myšlení a historické praxe. [...] Dnes uprostřed všeobecné krize celkové proměny západních společností, kdy historie a společenské vědy procházejí obdobím usilovného kritického přezkoumávání jistot, mám pocit, že biografie se částečně vymanila ze sevření

ve filmové historii, v níž byla filmová tvorba „autora-génia“ intencionalisticky vykládána prostřednictvím jeho životních peripetií.²¹ Kromě romanopisecké fabulace je nebezpečím historické biografie také ilustrativní využívání biografického materiálu, prostřednictvím kterého jsou účelově prokazovány obecnější rysy kultury. V 70. letech nastal spolu s dalšími metodologickými změnami i tzv. biografický obrat, tedy změna přístupu k historické biografii projevující se především zvyšujícím se zájmem o jedince a jeho každodennost.²² Zdůrazňován je exaktní přístup: historická biografie si jako jakékoli jiné historické bádání žádá vymezení problému, shromažďování a kritiku pramenů, zkoumání širších společenských souvislostí, hledání současných aspektů ve vztahu ke zkoumanému tématu atd.²³

Náš přístup naplňuje obvyklé zaměření biografického výzkumu na vnitřní perspektivy jedince, na interakci jedince v sociálním kontextu a na jeho zkušenost v rozličných rolích v průběhu různých životních okamžiků.²⁴ Biografický výzkum navíc nemusí být orientován výlučně na jedince, ale také na skupiny nebo instituce (srov. Hendl 2012, s. 128–129). V našem případě tato zaměření kombinujeme: v některých oddílech textu stavíme do popředí individualitu Jiřího Mařánka, na jiných místech spíše společenskou skupinu literátů figurujících v kulturní politice, respektive v dramaturgickém dozoru filmu, a konečně se zaměřujeme také na V. odbor ministerstva informací, jenž je zastřešující institucionální vrstvou. Jedná se o horizontální vrstvy jediné „obrácené pyramidy“, kterou můžeme označit jako roli jedince v kulturní politice státu.

Spíše než ucelenou biografii Jiřího Mařánka představujeme vybrané kapitoly z jeho profesního života s vazbami na kinematografii. Práci bychom tak mohli nazvat „filmovou“ nebo „filmařskou“ biografií spisovatele, jež skrze mikrohistorickou perspektivu vypovídá o kinematografických institucích 40. a počátku 50. let.²⁵ Až na

pseudoproblémů. A mohla by se dokonce stát výsadní pozorovatelkou, kde historik ku prospěchu věci přemýšlí o konvencích a ambicích svého řemesla, o mezích nabytých znalostí, o potřebném předefinování pojmů.“ (Le Goff 2012, s. 22)

²¹ Vhodným příkladem je ediční strategie Národního filmového archivu. Ještě v 80. a 90. letech vydával esencialistické a cinefilní portréty významných světových a českých filmařů, aby je na konci 90. let vystřídal titul exaktnějšího rázu, poučené metodami tzv. Nové filmové historie, mezi nimiž biografie nefiguruje.

²² Reprezentativní reflexi tzv. biografického obratu v sociologii nabízí sborník Chamberlayne, Prue – Bornat, Joanna – Wengraf, Tom (eds.): *The Turn to Biographical Methods in Social Science. Comparative issues and examples*. Routledge, London, 2000.

²³ V 90. letech pak souvisí příklon k biografickému výzkumu s rozšířenými teoretickými koncepty individualizace.

²⁴ Tomu přirozeně odpovídá i využití biografického materiálu, příkladně deníků nebo korespondence.

²⁵ Výzkum nicméně není časově ohraničen únorovým převratem, ale zasahuje i do filmové produkce první poloviny 50. let. Mařánkova působnost totiž potvrzuje kontinuální charakter české kinematografie v období protektorátu, třetí republiky a v poúnorovém období. Únor 1948 ostatně patří do kategorie symbolických převratů, která slouží jako příhodný periodizační mezník mezi pretotalitním a totalitním režimem [...]; únorové události nebyly v pravém smyslu převratem, natož

výjimky nevěnujeme výraznější pozornost nejen Mařánkovu soukromému životu, ale ani některým důležitým etapám jeho umělecké kariéry. Z tohoto selektivního přístupu vybočuje obrazová příloha práce, která nabízí relativně komplexní a chronologicky řazenou dokumentaci Mařánkova soukromého i profesního života. Naznačená selekce každopádně nenarušuje vazby naší práce k biografii, protože tzv. epizodická biografie představuje vedle úplné a komentované biografie standardní subkategorii tohoto žánru.²⁶ Pokud bychom měli naši práci zařadit do jedné z těchto kategorií, pak stojí nejbližše tzv. epizodické komentované biografii, pro niž je charakteristické zastoupení rozsáhlých komentářů, vysvětlivek a doplňujících informací (srov. Hendl 2012, s. 128–129).

Po náš záměr jsme tedy zvolili události Mařánkovy kariéry, které pojímáme jako epizody *zápletky*. Ve Veynově výkladu představují zápletky „výsek života, jež historik vykrajuje o své vůli a kde fakty mají své objektivní svazky a svou relativní důležitost [...] a [...] jakési itineráře zaznamenávající jejich způsob cesty přes naprosto objektivní událostní pole“ (Veyne 2010, s. 50, 55).²⁷ Náš výběr epizod je tedy logicky podřízen zápletkce, kterou můžeme jednoduše vyjádřit jako zkušenost českého spisovatele s filmovou výrobou ve 40. a 50. letech. V jejím téměř dvacetiletém trvání sledujeme projevy a důsledky státního dozoru kinematografie a současně i politikum přítomné v pozici spisovatele-umělce.

Z Mařánkovy scénářistické a námětové tvorby se soustředíme jednak na nedokončenou filmovou adaptaci autorova prvního historického románu *Barbar Vok* (1938) připravovanou za protektorátu, jednak na autorův „životní projekt“ zaměřený na literární (*Píseň hrdinného života*, 1952) a následně filmové zpracování biografie Bedřicha Smetany (*Z mého života*, 1955). Oba projekty jsou projevem konstruování národní identity, který spočívá v posílení mýtů národní minulosti a v jejich transferu do nově utvářené podoby dějin. Z kulturně politické činnosti se zaměřujeme na Mařánkovu poválečnou působnost v orgánech státního dozoru filmu. Obě roviny pak propojuje fenomén literarizace filmu, zakládající se na posílení významu literární přípravy filmu.

revolucí. V rychlosti ustavené Akční výbory Národní fronty sice mohou nasvědčovat „převratovému“ charakteru Února, ve skutečnosti však pouze urychlily procesy započaté dávno před svým ustavením (Balík – Hloušek – Holzer – Šedo 2007, s. 118–199).

²⁶ Komentovaná biografie může být jak úplná, tak epizodická a obsahuje rozsáhlé komentáře, vysvětlivky a doplňující informace.

²⁷ Veynovo pojetí dějin, z něhož zde čerpáme, uznává existenci faktů, které ovšem v našem vyprávění nepřekročí rovinu dílčího intelektuálního a kulturně společenského kontextu: „Je evidentně nemožné převyprávět dění v úplnosti a je nutné si zvolit, navíc neexistuje žádná speciální kategorie událostí (jako například politická historie), jež by byla Historií a vnucovala se naší volbě. [...] každá historiografie je subjektivní: volba historického námětu je svobodná a všechny náměty jsou si de jure rovny, neexistuje žádná Historie a neexistuje ani smysl dějin, průběh událostí (tažený nějakou lokomotivou skutečné vědecké historie) se nebude ubírat přesně vyznačenou cestou. Itinerář, který si historik vybere pro popis událostního pole, může být zvolen svobodně a všechny itineráře jsou si legitimně rovny (jen nejsou všechny stejně zajímavé).“ (Veyne 2010, s. 54)

Z filmově historického hlediska lze náš metodický přístup vztáhnout k „sociologické filmové historii“ Roberta Allena a Douglase Gomeryho vzhledem ke sledování hierarchických vztahů mezi filmovými institucemi, způsobem organizace jejich činnosti a vlivy na konkrétní filmovou produkci. Užitečným vodítkem pro naše uvědomění si vlastní výkladové pozice je rozbor vybraných přístupů z institucionální historie filmu od Michèle Lagnyové. Tato francouzská historička od sebe odděluje historii kinematografie, v níž je hlavní oblastí zájmu sama kinematografie, a historiografii využívající kinematografii jako svou „pomocnici“ pro tvorbu historie sociálních reprezentací a politických manipulací (Lagnyová 2004, s. 57). Hranice mezi naznačenými přístupy je samozřejmě obtížně stanovitelná, každopádně v našem hledisku převažuje druhý z přístupů. Vztahům mezi filmovým dílem a obdobím, kdy vznikla, jsou věnovány pasáže o osudu filmových námětů podle Mařánkových literárních předloh: *Barbar Vok* a *Z mého života*. Upřednostňujeme totiž zájem o sociálně podmíněná pravidla a principy, které ovlivňovaly filmovou produkci dané kultury.

Realizaci výzkumu podpořila Grantová agentura Univerzity Karlovy²⁸ a napomohla spoluúčast na projektu *Kultura a totalita*, vydávaná v rámci projektu PRVOUK (Programu rozvoje vědních disciplín na UK) *Literatura a umění v mezikulturních souvislostech*, vedeného Ivanem Klimešem a Janem Wiendlem. Výsledky tohoto výzkumu tak byly průběžně publikovány v odborných časopisech a sbornících.²⁹ Jednotlivé články jsme v disertaci nově strukturovali, jejich obsah aktualizovali a rozšířili. Některé výklady z počáteční fáze výzkumu bylo třeba „napravit“, protože postupné odkrývání nových souvislostí nás nutilo je opakovaně přehodnocovat. Tato práce je tedy souborem navazujících studií, jejichž tematickou konstantou je působení Jiřího Mařánka v kinematografii.

Kritika pramenů a literatury

Motivací k výzkumu působnosti Jiřího Mařánka není jen atraktivní skutečnost, že se jedná o málo známého aktéra specifické etapy české kinematografie, ale také badatelsky podnětná okolnost, že se v Literárním archivu Památníku národního písemnictví nachází jeho rozsáhlá a dosud nezpracovaná pozůstalost. Tvoří ji celkem čtyřicet šest kordonů, které obsahují dokumenty úřední i soukromé povahy: je zde uložen kompletní soubor

²⁸ GA UK, č. 1482314; název projektu: *Literarizace české kinematografie po roce 1945*.

²⁹ „I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píše básníci a literáti.“ Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie. *Smysl a slovo* 19, 2013, s. 83–98. – Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let. *Iluminace* 26, 2014, č. 2, s. 57–74. – Přítomnost války v denících Jiřího Mařánka. In: Wiendl, Jan – Klimeš, Ivan (eds.): *Kultura a totalita* II. FF UK, Praha, 2014, s. 372–389. – Bohémská invaze do byrokratických kádru: čtyřletá existence filmového odboru ministerstva informací. In: Wiendl, Jan – Klimeš, Ivan (eds.): *Kultura a totalita* III. FF UK, Praha, 2015, s. 320–340. – Z mého života: když má film právo na všechny postavy dějin. *Slovo a smysl* 24, 2015, s. 155–170.

rukopisů Mařánkova literárního díla, včetně rukopisů nepublikovaných povídek, článků a nerealizovaných filmových scénářů, mediální ohlasy na Mařánkovu literární a filmovou činnost,³⁰ fotografie, deníky a paměti, privátní a úřední korespondence, ale také různé účetní doklady, mzdové výměry, smlouvy, osobní doklady i předměty osobní potřeby, které budou po zpracování pozůstalosti z listinného archivu nejspíš vyraženy: brýle, uschlé květy, termofor a další, které nás nečekaně přibližují autorovu soukromí.³¹

Základem našeho výzkumu je tedy studium archivních pramenů. Vedle osobního fondu Jiřího Mařánka jsou to také pozůstalosti spisovatelů působících na ministerstvu informací jako Konstantina Biebla, Vítězslava Nezvala a Karla Konráda, uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Výzkum dále čerpá ze studia fondu Václava Kopeckého, ministerstva informací a Ideologické komise ÚV KSČ v Národním archivu, fondu Zdeňka Nejedlého v Archivu Akademie věd ČR a fondů Prag-Film, Elekta, Filmový umělecký sbor a Filmová rada v Národním filmovém archivu a Archivu společnosti Barrandov Studio a. s. Průzkum pramenů zahrnuje také oblast dobového tisku: jedná se především o články publikované ve filmových oborových periodících *Filmová práce* nebo *Filmové noviny*, dále v nezávislém časopise *Kulturní politika*³² nebo *Kulturní práce*, oborovém periodiku Syndikátu českých spisovatelů, následně Svazu československých spisovatelů. Pro dobové reflexe kulturní politiky jsou relevantnější spíše literárněkritické příspěvky, jejichž výbor je dostupný v *Antologii k Dějinám české literatury 1945–1990. Z dějin českého myšlení o literatuře* (2002).

Sledované téma koresponduje se zvýšeným badatelským zájmem českých filmových historiků orientovaných na produkci, distribuci a recepci české kinematografie 40. a 50. let. Příkladným počinem je sborník editora Pavla Skopala *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, vydaný v roce 2012. Z okruhu zastoupených příspěvků je pro náš výzkum relevantní zvláště studie Petra Szczepanika, „Machři“ a „dileťanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a

³⁰ Kompletované prostřednictvím výstřižkové služby.

³¹ Mařánkova pozůstalost se do Literárního archivu Památníku národního písemnictví dostala ve dvou fázích. V letech 1973–1974 prodala Anna Mařánková – vdova po Jiřím Mařánkovi – archiválie, týkající se Mařánkovy umělecké činnosti. Za nabídnutý soubor jí byla Památníkem vyplacena částka 25 000 Kčs. V rámci tohoto nákupu byl pořízen soupis akvizice, který je dosud jedinou, i když provizorní formou zpracování Mařánkovy pozůstalosti. Po smrti Anny Mařánkové došlo v rámci dědického řízení roku 1976 ke druhé akvizici Mařánkovy pozůstalosti. Vyplývala z poslední vůle Anny Mařánkové, v níž věnovala Památníku národního písemnictví veškerý manželův archiv s podmínkou, že se tato instituce postará o zřízení pamětní síně Jiřího Mařánka v Českém Krumlově nebo v jeho rodišti – Milevsku, k čemuž ovšem nedošlo.

³² Nezávislý statut *Kulturní politiky* po třech letech vydávání nahradila vazba na Syndikát českých spisovatelů, Svaz československých spisovatelů. Odklon od avizované nezávislosti nastal postupně. Od prvního čísla nesla *Kulturní politika* podtitul *Nezávislý týdeník*. Od 13. srpna 1948 byla vydávána s podtitulem *Nezávislý týdeník SČS* (tj. Syndikátu českých spisovatelů); od 25. března 1949 s podtitulem *Týdeník Svazu čs. spisovatelů*. Vydávání tohoto periodika, jehož šéfredaktorem byl E. F. Burian, výrazně uvedený vždy v záhlaví, bylo ukončeno 30. září 1949.

politických zvrátů 1945 až 1962“, která sleduje praktickou dramaturgii na úrovni zpracování námětu pod výrobními skupinami. Na státní dramaturgický dozor a literárně přípravné fáze poválečné filmové produkce se Petr Szczepanik zaměřuje ve svém pozdějším článku „How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting“, který byl v roce 2014 publikován v časopise *Illuminace*. Pro naše bádání je důležitá především pasáž pojednávající o fenoménu literarizace filmu, jemuž je věnována také samostatná kapitola naší práce. Těsně před dokončením této práce byla vydána monografie Petra Szczepanika *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (2016). V této fázi nám pomohla upřesnit si význam poněkud hybridního pojmu „dramaturgický dozor“, pod který vřazujeme FIUS a dramaturgické oddělení ministerstva informací, a umožnila nám komplexně nahlédnout na široké a spleťité území filmové produkce v období státního monopolu.

Působení Vítězslava Nezvala v čele filmového odboru na ministerstvu informací zpracovává studie historika Jiřího Knapíka „Filmová aféra L. P. 1949“ (*Illuminace*, 2000), která se soustředila na mocenské kolize mezi Vítězslavem Nezvalem a stranickým ideologem Gustavem Barešem, respektive mezi státním a stranickým vedením kinematografie v poúnorovém období. Knapíkova studie „Dvě strany téže mince. ‚Radikálové‘ a ‚umírnění‘ v kulturní politice po únoru 1948“ (2004) téma tenzí mezi stranickou a státní kulturní politikou dále rozvíjí. Jiří Knapík se z okruhu citovaných literátů věnoval Konstantinu Bieblovi v samostatné kapitole v monografii *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři* z roku 2006.³³ V roce 2012 proběhla literárněvědná konference *Neviditelný Nezval*, na níž byly předneseny také příspěvky filmových historiků Terezy Czesany Dvořákové a Radomíra D. Kokeše.³⁴ K vydání plánovaného sborníku zatím bohužel nedošlo, nicméně příspěvek Radomíra D. Kokeše jsme měli k dispozici se svolením autora v rukopisné verzi.

Disertační práce Věry Adiny Šefrané *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955* (2012) má ambici nabídnout souhrnný přehled institucí filmové dramaturgie. Její zpracování je však příkladem nebezpečí mechanické „kumulace“ dat, institucí a aktérů bez adekvátního hodnocení a nezbytné kontextualizace s předchozím kinematografickým vývojem. Kontinuitní prvky předválečného, protektorátního a poválečného dění dokládá disertační práce Terezy Czesany Dvořákové *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita 30. a 40. let* (2011), která rozvíjí teze Ivana Klimeše publikované v časopise *Illuminace*: „Stát a filmová kultura“ (1999), „Filmaři a komunistická moc v Československu“ (2004) a „Za vizí centrálního řízení

³³ Kulturní politikou v interdisciplinárním přehledu se tento autor zabývá soustavně: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953* nebo *Únor a kultura*.

³⁴ Konferenci *Neviditelný Nezval*, která proběhla 20.–22. června 2012 v Moravské zemské knihovně v Brně, organizoval Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR a Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity ve spolupráci s Moravskou zemskou knihovnou v Brně.

filmové tvorby“ (2000). Vývojové předpoklady zestátnění kinematografie a obecně i postoj státu vůči filmové kultuře Klimeš komplexně zpracoval v monografii *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (2016). Výrazný výkladový posun ve výzkumu české kinematografie 40. a 50. let přináší vedle už citované studie Petra Szczepanika především monografie Pavla Skopala *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970* (2014). Oba autoři uplatňují širší komparativní perspektivu, kdy ve vybraném okruhu národních kinematografií z východního bloku sledují jejich vztah k sovětskému vzoru, stejně jako autonomní a specifické rysy filmové kultury jednotlivých zemí. Dalším důležitým badatelským příspěvkem k historii české poválečné kinematografie je doktorská práce Lukáše Skupy věnovaná cenzuře v českém filmu 60. let (Skupa 2014). Jedná se o etapu, kdy námi sledovaný model centralizovaného dramaturgického dozoru nahradila relativně autonomní působení tvůrčích skupin, jejichž návrhy scénářů schvalovalo vedení Filmového studia Barrandov. Jednou z kvalit práce, kterou chápeme jako obzvlášť přínosnou pro náš vlastní výzkum, jsou schémata strukturující vztahy a kompetence všech schvalovatelů filmové výroby v rámci předběžné i následné cenzury. Je totiž velmi časté a vzhledem k permanentní reorganizaci oboru i přirozené, že se v podobných výkladech institucionálních poměrů často ztrácí nejen čtenář, ale i sám autor.

Z literárněhistorických výzkumů je kulturní politice státu věnována studie Marka Krejčího „Stát coby patron umění? K státní kulturní politice v první polovině 20. století“, která byla publikována v roce 2009 ve sborníku Tomáše Breně a Pavla Janáčka s názvem „*O slušnou odměnu bude pečováno...*“ *Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Krejčího text pojednává o vývoji státního patronátu ve 20. a 30. letech 20. století, který se transformoval ze soukromého mecenátu a organizací občanské společnosti. Ačkoli časové zařazení nepřesahuje konec 30. let, zhodnocuje okolnosti a vývojové tendence kulturní politiky státu, kulminující po roce 1945 v cílenou rovnost ekonomické a estetické hodnoty.

Důležitým mezioborově koncipovaným projektem jsou sborníky *Kultura a totalita* (2012–2016) editorů Ivana Klimeše a Jana Wiendla se zaměřením na fenomén národa, války, revoluce a každodennosti. Z publikovaných příspěvků od autorů z okruhu pedagogů a doktorandů Filozofické fakulty Univerzity Karlovy jsou pro naše zaměření přínosné příspěvky historika Jana Dobeše zaměřené na poměr státu a kultury v období protektorátu a třetí republiky.

Tzv. stalinskému umění a socialistickému realismu se věnují především literární vědci jako Michal Bauer, Petr Bílek, Pavel Janáček, Pavel Janoušek, Petr Šámal ad. Žádoucí revizi výkladu termínů totalitní umění a socialistický realismus provedl Miloslav Petrusek v textu *Umění totalitních režimů jako sociální fenomén* (2005). Pro zkoumání fenoménu literarizace filmu je velmi užitečnou monografie Kateriny Clarkové *Sovětský román. Dějiny jako rituál* (2000), která nedávno vyšla v českém

překlada. Tato americká literární vědkyně a slavistka reviduje fenomén socialistického realismu v sovětské literatuře a analyzuje jeho „patristické“ texty. Určuje charakteristické symptomy stalinské etapy související s tehdejšími klíčovými termíny kultura, umění a s pozicí umělců ve společnosti. Ohledně vztahu českých spisovatelů k filmu je přínosnou také studie Lucie Česálkové „Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu“ (2014), zaměřená na aktivity literární avantgardy ve vztahu k filmu. Podstatnou je autorčina revize nezfilmovaných filmových libret a scénářů, které skrze intermediální optiku chápe jako plnohodnotnou součást filmové kultury.³⁵

Ze současných příkladů českých historických biografii můžeme zmínit publikaci Jiřího Křesťana *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění* (2013) nebo žurnalisticky pojatý životopis od Krystyny Wanatoviczové *Miloš Havel. Český filmový magnát* (2013). Zásadnějším příkladem z oblasti historické biografie je *Ludvík Svätý* (1974)³⁶ Jacquese Le Goffa, především z důvodu úvodního vývojového a metodologického zhodnocení tohoto historiografického žánru, k němuž lze naši práci vztahovat. V oblasti filmové historiografie nabízí vhodné srovnání monografie Petry Hanákové *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra* (2010). Autorka zpracovává filmařskou působnost tohoto slovenského režiséra, scenáristy a herce, kterou zasazuje do širších kulturně společenských souvislostí nejen na poli kinematografie, ale obecněji i vizuální kultury 40. až 60. let.³⁷ Při revizi životopisu této populární herecké ikony a vlivného exponenta emancipující se slovenské kinematografie se dostává i k důležité diskursivní rovině, totiž k dlouhodobě tradované biografické legendě, která Paľo Bielika kotví mezi *významné historické aktéry*. Hanáková se věnuje obdobným fenoménům, kterými se zabýváme i v rámci našeho bádání, jako je pozice politického prominenta v kontextu poválečné kinematografie nebo hojně diskutované problémy spolupráce spisovatelů na námětové a scenáristické tvorbě. Pro seznámení s kulturně politickou situací na Slovensku je vhodná i publikace Juraje Mojžiše *Albert Marenčin – filmár na křižovatkách času* z roku 2007. Tento životopis scenáristy a dramaturga a ovšem i spisovatele se podobně jako naše práce nese v duchu jeho „příběhu cesty k filmu“ v rozmezí 40. a 50. let (Mojžiš 2007, s. 11). Oproti Mařánkovi, jenž se v kinematografii profiloval především jako člen státního dramaturgického dozoru, se Marenčin uplatnil jako výkonný dramaturg, scenárista o vedoucí tvůrčí skupiny.³⁸ Marenčinovy profesní zkušenosti vypovídají o vztazích mezi filmovou výrobou a státním a politickým

³⁵ Oproti jejich dosavadní marginalizaci ze strany historiků, jako je Martin Čihák nebo Michal Bregant.

³⁶ V českém překladu vydáno v roce 2012.

³⁷ Ilustrativním příkladem je Hanákové rozbor Bielikova bronzového pomníku před areálem kolibských ateliérů.

³⁸ Našli bychom mnohé další rozdíly, jako je odlišná generační příslušnost, Marenčinova působnost v zahraničí a související obeznámenost se soudobou filmovou tvorbou a myšlením v mezinárodním kontextu.

dozorem, o schvalovacích procesech i promyšlené taktice scenáristů, jak v těchto problematických podmínkách prosadit vlastní práci. Mimo jiné i díky rozhovorům, které mohl Juraj Mojžíš s Marenčinem uskutečnit, se tak dostáváme k unikátnímu svědectví aktéra, který pro nás představuje důležitou komparační platformu.³⁹ Odkazy ke slovenské praxi jsou jedinečnou a v české badatelské obci stále ještě opomíjenou příležitostí pro porozumění lokálním specifikům i obecnějším jevům.⁴⁰ Proto rozšiřujeme české zdroje o slovenská dobová periodika *Náš film*, *Kultúrny život* nebo *Čas* a archivní dokumenty VI. odboru z fondu Povereníctva informácií a osvety Slovenského národného archívu. V naší práci zůstáváme pouze u dílčích srovnání, která nicméně mohou účinkovat jako podnět pro samostatný výzkum srovnávající činnost FIUS se slovenským institucionálním ekvivalentem Umělecké filmové komise, jenž by zhodnotil projevy kulturní centralizace a státní monopolizace na specifickém případě slovenské kinematografie.

Deníky a memoáry

Badatelsky cennou součástí Mařánkovy pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví jsou jeho nepublikované deníky a paměti. Pokud je nám známo, tyto biografické prameny dosud nebyly nijak badatelsky využity. I proto jim věnujeme dílčí kapitolu v rámci kritiky pramenů této práce. Dochovány jsou konkrétně Mařánkovy rukopisné deníky⁴¹ z let 1934–1958 a dvě samostatné verze memoárů: jednak jsou to *Listy z mého života*, které Mařánek datoval rokem 1944, jednak *Zlatá ulička a jiné listy z deníku*: Mařánkovy oficiální paměti připravované v roce 1957 k vydání nakladatelstvím Československý spisovatel. Zejména Mařánkovy rukopisné deníky představují jedinečný pramenný materiál pro výzkum jeho literárních a filmových aktivit, a to ve dvou přístupných rovinách: informativní a diskursivní. Vedle rozsáhlého výčtu událostí a jejich aktérů zprostředkovávají také autentickou recepci kulturního a společenského dění. Onu recepci lze navíc sledovat v několika odlišných vypravěčských perspektivách. Mařánkovy deníkové záznamy a paměti⁴² totiž nabízejí zajímavé srovnání bezprostředního a zpětného výkladu událostí, tedy srovnání „ideologií“ obsažených v jednotlivých vyprávěních. Toto srovnání mimo jiné pomáhá porozumět autorovým autocenzurním přístupům a sebezprezentačním strategiím.

³⁹ O tom, že jeho příslušnost ke slovenské, a nikoli české kinematografii na relevanci srovnání nic nemění, nelze pochybovat. Už s ohledem na soudobou kulturní a politickou propojenost obou kultur.

⁴⁰ Její zrcadlová povaha vůči českému stavu je stereotypním a často mylným předpokladem.

⁴¹ Mařánek si navíc vedl i milostný deník *Libris Amorum*.

⁴² Pro úplnost naznačeného srovnání je vhodné využít také korespondenci, která spolu s písemnými autobiografiemi tvoří pramennou kategorii biografií. (Kromě soukromých a úředních dopisů adresovaných Jiřímu Mařánkovi jsou součástí jeho osobního fondu také kopie a koncepty jeho vlastních dopisů.)

Tento písemný autobiografický pramen je pro nás cenný i proto, že nám není známa existence srovnatelných záznamů od aktérů sledovaných historických událostí. Mařánek referující o vlastních aktivitách, prožitcích a postojích se tak pro nás stává především svědkem historických událostí. Jeho každodenní zápisy obsahují pětadvacetileté období, které z hlediska politických dějin zasahují první republiku, pomnichovskou druhou republiku a protektorát, třetí republiku a etapu nástupu a upevňování moci komunistického režimu.⁴³ V oblasti kulturní politiky se jedná o období zesilování státního dozoru směřující k centralizovanému a později i státně monopolizovanému uspořádání. V této době se Mařánkova literární činnost vyznačuje obratem k historické próze s nebývalým čtenářským ohlasem a soustavnou spolkovou činností.⁴⁴ Deníky pokrývají Mařánkovu filmovou „anabázi“ kompletně, v porovnání s jeho literární kariérou:⁴⁵ od scénaristických pokusů ve druhé polovině 30. let, lektorského angažmá za protektorátu přes poválečnou působnost na vedoucích pozicích filmového odboru ministerstva informací a filmovou realizaci Mařánkových námětů a scénářů po pozvolné ukončování jeho angažmá v této oblasti.

Mařánek si tedy vedl deníky nepřetržitě od roku 1934 až do dubna roku 1959⁴⁶ v podobě průběžně stránkovaného textu, z něhož se však nedochovaly *Deníky IV.–VII.* z období od června 1936 do března 1939. Jejich absenci autor dodatečně zdůvodnil dvěma rozdílnými vysvětleními: v jedné poznámce uvádí, že za války došlo k jejich ztrátě, ovšem pod ní je vepsán další – logicky pozdější – komentář o záměrném zničení těchto deníků kvůli jejich protifašistickému obsahu.⁴⁷ Tato dobově podmíněná zdůvodnění otevírají otázku, *kdo* měl být adresátem Mařánkových deníků. Mařánek možného čtenáře zohledňoval až formou dodatečných dílčích komentářů, vysvětlujících poznámek, ale i opakovanou likvidací rozsáhlejších částí textů.

*Tento můj deník není z druhu oněch deníků, koncipovaných už s počátku jako samostatné literární dílo. Je to denní zápisník událostí praktického života, které je nutno mít v evidenci. Ovšem i zápisník nálad a dojmů, bezprostředně zachycených, s reakcemi prudce vyvrhými. Proto se snad některé dojmy a soudy o lidech a věcech místy dopouštějí křivdy, která je pozdějšími dojmy a soudy korigována. Některé soudy zůstávají ovšem neměnné a konstantní. Tím není ale vinen deník...*⁴⁸

⁴³ Výjimečně uceleným a obsáhlým souborem jsou záznamy z období protektorátu.

⁴⁴ Jedná se především o působení v redakční radě Družstevní práce a ve filmovém odboru Svazu československých spisovatelů.

⁴⁵ Deníky časově nepokrývají například důležitou avantgardistickou etapu.

⁴⁶ Obsahuje dále šest sešitů *Liber amorum* a samostatný spis *Proč jsem se rozešel s rodinou*.

⁴⁷ *Deník I.*, květen 1934 – duben 1935, s. 299.

⁴⁸ Nedatovaná předmluva k *Deníku I.*, květen 1934 – duben 1935, nestránkováno. V citované pasáži, která byla dodatečně vložena do úvodu *Deníku I.*, použil Mařánek označení „zápisník“. Z žánrového

Mařánkovy deníky jsou sebestředně zaměřené především na autorovu uměleckou činnost. Podrobně referují o jeho kulturně společenských aktivitách, aktuální tvorbě a jejich kritických ohlasech. V pravidelných zápisech jsou zmiňovány společenské události, jejich aktéři i místa konání, důležité rozhovory, dopisy a publikované i neoficiální hodnocení jeho tvorby. Najdeme v nich i zmínky o autorových výdělcích a životních nákladech. Poměry a události v Zemském úřadě, kde byl celoživotně zaměstnán jako účetní, jsou z deníkových zápisů vyloučeny. Spíše než jako slovesný umělec se v nich ale Mařánek vyjadřuje – v duchu svého dlouhodobého zaměstnání⁴⁹ – jako úředník, který důsledně eviduje události a ohlasy týkající se vlastní tvorby. Jako by v nich Mařánek úředník dohlížel na Mařánka umělce. Čím méně jsou v tomto ohledu atraktivní četbou, tím výraznější je jejich badatelská hodnota s ohledem na zprostředkování běžného uměleckého/kulturního provozu. Věcné zápisy nicméně doplňují i osobní stanoviska a hodnocení, v nichž se autor převážně staví do pozice kritikou a kolegy nedoceneného umělce. V této rovině se nám odkrývá nejen autorova spontánní sebereflexe, ale také podoby společenského uznání soudobého literárního umělce.

Mařánek v denících důsledně evidoval a komentoval své ohlasy literární kritiky i přístup spisovatelských kolegů. Příznivé recenze si zakládal buď přímo do deníků, nebo častěji archivoval samostatně. Výhrady a kritické připomínky se jej logicky nesmírně dotýkaly: příčiny vlastního zneuznání přisuzoval „klikařině“ – mocensky motivovaným projevům antagonismu uvnitř literárního společenství. Vnímá se jako solitér vydaný napospas profesním klikám, elitářským uměleckým kruhům, tisku, a to především přispěvatelskému okruhu *Kritického měsíčníku* v čele s Václavem Černým.

Pokusme se číst v denících i to, čemu se zde autor vyhýbá nebo co z nich dodatečně odstranil. Výrazný typ „mezer“ představuje rezervovanost vůči politické situaci. Deníky ji reflektují buď ve zcela pragmatickém, názorově nevyhraněném podání, nebo ve skrytých, abstraktnějších rovinách jako důležité, ale nevyjádřené společenské pozadí. I v rámci bližšího umělecko-komunitního okruhu se autor logicky vyhýbá zápisům, které by pro něj mohly být jakkoli nebezpečné. Srovnání s podobnými záznamy jiných osobností české kultury a Mařánkových generačních současníků bohužel nelze provést, protože nám není známa existence obdobných deníků. Existují pouze memoáry, které vznikly až po válce.⁵⁰ Zmiňovány zde nejsou válečné perzekuce

hlediska, rozlišujícího základní kategorie deníku, zápisníku nebo breviáře, se nicméně nejedná o zápisník, nýbrž o deník, protože zde zápisky nejsou strukturovány obsahově, ale v časové kontinuitě, kronikářsky.

⁴⁹ Mařánek byl od ukončení studií práv a muzikologie v roce 1918 zaměstnán jako účetní pražského Zemského úřadu. O jeho „úřednickém naturelu“ ostatně vypovídá i obsah jeho pozůstalosti, v níž je dochován obsáhlý a majitelem pečlivě spravovaný osobní archiv úředních a finančních dokumentů.

⁵⁰ Z osobností české kultury jsou asi nejvýznamnější paměti Václava Černého; k období nacistické okupace konkrétně *Křik koruny české*, 2. díl. *Náš kulturní odboj za války*. Atlantis, Brno, 1992 (dále viz například Grňa, Josef: *Sedm roků na domácí frontě*. Blok, Brno, 1968; Konečný, Robert: *Jeden z*

Mařánkových blízkých kolegů a přátel, jako byli E. F. Burian nebo Václav Černý. To se týká také Vladislava Vančury, s nímž Mařánek spolupracoval na prvním dílu *Obrazů z dějin národa českého* a zasedal na pravidelných středečních schůzích redakční rady vydavatelství Družstevní práce, které se konaly v první polovině 40. let.⁵¹ Vančura je až do zatčení v květnu roku 1942 v Mařánkových deníkových záznamech velmi často zmiňován a představuje spolu s Jaroslavem Seifertem odbornou autoritu, k níž se Mařánek obrací s výjimečnou úctou. Poté, co byl Vančura popraven, mizí z pozornosti vypravěče.⁵² Podobný odstup vůči politickým událostem, které pro nás v současnosti „identifikují“ příslušné historické období,⁵³ je patrný i v pozdějších zápisech z poválečné etapy a z první poloviny 50. let.

Další „mezery“ představují zničené části deníků. Vytrhané listy, pečlivě přeškrtnuté nebo vystříhané pasáže textu otevírají otázku, jaká sdělení neměla být pro potenciálního čtenáře zachována. Podle rukopisu i obsahu dodatečných poznámek soudíme, že zásahy probíhaly minimálně ve dvou fázích, a to jednak v období války, jednak v 50. letech při přípravě pamětí, které Mařánek plánoval vydat. Ve *Vysvětlující předmluvě k Deníku VIII.* z rozmezí dubna 1939 až prosince 1939 je uvedeno, že „mnoho míst a listů dodatečně vytrháno za války“.⁵⁴ Nicméně i z poválečných zápisů byly některé pasáže vystřiženy nebo důkladně přeškrtnuty, což Mařánek v dodatečné poznámce vysvětluje příliš „příkrým charakterem“⁵⁵ kritických soudů na adresu kolegů jak z literárního, tak z filmového oboru. Tyto zásahy autor prováděl především při přípravě podkladů k vydání svých pamětí v druhé polovině 50. let,⁵⁶ čemuž mohl odpovídat i charakter zničených zápisů, tj. například kritika soudobých politických a kulturních elit a politicky kompromitující nebo jinak nežádoucí informace z profesního života. Naopak

vás. Academia, Praha, 2008; Luža, Radomír: *V Hitlerově objetí. Kapitoly z českého odboje*. Torst, Praha, 2006; Píkl, Josef: *Paměti jihočeského odbojáře*. Academia, Praha, 2009).

⁵¹ Pod předsednictvím Vladislava Vančury byli dalšími členy redakční rady Družstevní práce například: Josef Cerman, Břetislav M. Klika, Karel Nový, Jaroslav Seifert a Jan Šnobl.

⁵² Výjimkou je zápis o redakční radě Družstevní práce, kde Václav Černý přednesl záměr dokončit třetí rozpracovaný díl Vančurových *Obrazů z dějin národa českého*, na němž se měl podílet i Jiří Mařánek.

⁵³ Máme na mysli symptomy převratových a popřevratových poměrů v (pre)totalitní společnosti. V případě literárního oboru by to mohly být například kádrové čistky ve Svazu československých spisovatelů, diskreditační kampaně vedené proti některým spisovatelům a představitelům meziválečné avantgardy nebo I. sjezd Svazu československých spisovatelů v roce 1949.

⁵⁴ *Deník VIII.*, duben 1939 – prosinec 1939, nestránkováno.

⁵⁵ „Některé příliš příkré a náhlé soudy byly dodatečně vyloučeny – vytrženy“ (nedatovaná předmluva k *Deníku I.*, květen 1934 – duben 1935, nestránkováno).

⁵⁶ Na konci 50. let byly vydávány také memoáry spisovatelů a Mařánkových blízkých spolupracovníků – Karla Konráda, Vítězslava Nezvala nebo Františka Halase, vydání svého textu se však Mařánek nedočkal (LA PNP, fond Jiří Mařánek, kart. 7).

šifrované záznamy⁵⁷ o milostném životě včetně četných mimomanželských vztahů nebo jiné delikátní zprávy byly v denících ponechány.

Vedle deníkových rukopisů se dochoval také strojopis autorových pamětí z let 1957–1958 určených pro knižní vydání. Z podnětu Českého literárního fondu sepsal Mařánek v letech 1957–1958 memoáry s názvem *Zlatá ulička a jiné listy z deníku*. I když figurovaly v edičním plánu nakladatelství Československý spisovatel pro rok 1959 i 1960, a dokonce prošly tamní redakcí, k jejich vydání nakonec nedošlo. Nepomohly ani Mařánkovy intervence u vlivných přátel, Václava Kopeckého nebo Vítězslava Nezvala. Lektorát k nim vyjádřil výhradu, že zvláště oddíl věnovaný událostem po roce 1945 nepřesahuje formu prostých deníkových záznamů, je čtenářsky neatraktivním souhrnným výčtem událostí a jejich aktérů.⁵⁸

Přepis rukopisu těchto autobiografických pramenů uvádíme v příloze práce. Umožňují poznat našeho aktéra v širokých společensko-kulturních souvislostech i nahlédnout do jeho myšlení/sebereflexe. Samozřejmě poskytují dalším badatelům zprávu o existenci tohoto dosud neznámého zdroje. Pro jejich velký rozsah je nelze publikovat v úplném znění. Nezbytný výběr textů je veden dvěma hledisky, která korespondují s obecnějšími metodickými přístupy této práce. První z nich sleduje fungování institucí, mocenské praktiky a vztahy aktérů. Druhé hledisko sleduje Jiřího Mařánka jako jedinečnou osobnost v její celistvosti a rozmanitosti. Připomeňme, že máme zachovány dvě verze memoárů a deníky. Není překvapující, že nejmenší potenciál pro nás mají „oficiální“ paměti z let 1957–1958. Mařánek z osobních vzpomínek zasazených do odkazů na důležité válečné mezníky cíleně tvoří vlastní obraz protifašisticky a levicově smýšlejícího umělce. Prostor, který je v denících věnován každodennímu popisu událostí z uměleckého provozu, je v pamětech postoupen poměrně povšechnému líčení historických událostí, které se přizpůsobuje soudobému ideologickému klimatu. Pramenné využití Mařánkových oficiálních pamětí je proto oproti deníkům velmi omezené, protože autor zde přirozeně není tak autentický a věcný nebo spíše konkrétní, vyhýbá se kontroverzním tématům a uplynulé události zprostředkovává idealizovanou optikou.

V samostatné příloze této práce jsou proto umístěny výňatky nekorigovaných deníkových záznamů z převratového období 1945–1946, kdy probíhalo zestátnění kinematografie, kdy začaly působit první kulturně politické instituce „nových poměrů“ a kdy Mařánek nastoupil na filmový odbor ministerstva informací. Nabízelo by se zůstat pouze u publikování deníkových zápisků, protože ze souboru všech autobiografických textů podávají právě tyto svědectví o výkonu profese vedoucího Filmového uměleckého sboru a ministerského rady na V. odboru ministerstva informací. Přesto jsme se však

⁵⁷ Mařánek si zprávy z intimního života šifroval prostým alfabetským zápisem češtiny, vycházejícím ze znalosti starořečtiny.

⁵⁸ Strojopis, LA PNP, fond Jiří Mařánek, kart. 7; úřední a soukromá korespondence ohledně vydání *Pamětí*: LA PNP, fond Jiří Mařánek, kart. 7.

nevzdali možnosti představit Jiřího Mařánka i jako spisovatele s autorskou sebereflexí, jehož kariéru navíc chceme poznat také v širším časovém, oborovém i společenském záběru. Proto jsme k výňatkům z deníků připojili rovněž Mařánkovu neoficiální autobiografii *Listy z mého života*, datovanou rokem 1944, která má oproti pozdějším oficiálním pamětem větší míru spontánnosti a řekněme autenticity.⁵⁹ Podobně jako obrazová příloha práce nám i tato pasáž umožňuje poznat Jiřího Mařánka v komplexnější tvůrčí a společenské podobě.

Z okruhu Mařánkových blízkých kolegů a přátel vyšly paměti Vítězslava Nezvala *Z mého života* (Československý spisovatel, Praha 1959), Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa* (Československý spisovatel, Praha 1985) a Karla Konráda *Nevzpomínky* (Československý spisovatel, Praha 1963). Z okruhu ministerstva informací můžeme zmínit „politický životopis“ Václava Kopeckého *Třicet let KSČ. Vzpomínky na založení KSČ a hlavní události jejího vývoje* (Svoboda, Praha 1951). Pro náš výzkum byli užitečné memoáry dlouholetého filmového činovníka Bohumila Šmídy⁶⁰ *Jeden život s filmem* (Máj, Praha 1980) a překvapivě i komentované memoáry Antonína Novotného *Vzpomínky prezidenta* (BVD, Praha 2008), které pro svůj politicky nežádoucí obsah byly poprvé publikovány až na začátku 90. let, tedy zhruba dvacet let po svém vzniku.

⁵⁹ Vůči autorovi by bylo ohleduplné nebo spíš pietní, aby byla uveřejněna pozdější verze biografie, kterou koncipoval pro vydání. Sice bychom tím „napravili“ poslední z Mařánkových profesních neúspěchů a zklamání, ale o jeho angažmá v kinematografii, o jeho zkušenostech s dramaturgickým dozorem a produkcí českého filmu bychom se v podstatě nedozvěděli nic bližšího. Stejně tak bychom neměli možnosti poznat jej skrze vyprávění o vlastním životě v relativně spontánní a nekorigované verzi.

⁶⁰ Bohumil Šmíd kombinoval a vystřídal neskutečnou škálu filmových profesí a pozic: byl filmovým hercem, asistentem režie, vedoucím výroby, ředitelem Filmového divadla, ředitelem Filmového studia Barrandov, vedoucím tvůrčích skupin i autorem filmové hudby atd.

Vstup filmu do literatury Jiřího Mařánka a naopak

Spolupráce českých spisovatelů s meziválečnou filmovou výrobou nebyla výjimečným jevem. Zřídka však byl výsledek této spolupráce pro kritiku, ale i pro diváky přesvědčivý.⁶¹ Tyto pokusy ve 20. letech uskutečnili například Karel Čapek, Vítězslav Nezval, František Langer, Otakar Štorch-Marien, Rudolf Medek, Joe Jenčík, Jiří Mahen a Emil Vachek (Bartošek 1973, s. 78–80). Filmovou režii se v rámci literárních kruhů zabývali pouze Jaroslav Kvapil a později Vladislav Vančura. Filmy, na nichž se tito respektovaní literáti podíleli, převážně nenabízely očekávané vykročení z provinční úrovně české filmové produkce. Tomuto zhodnocení samozřejmě můžeme oponovat soustavnější režijní činností Vladislava Vančury nebo námětovou tvorbou Vítězslava Nezvala. Další podobné příklady však nenajdeme.

Pokud nechápeme film jen v rovině klasické výroby, distribuce a uvádění a sledujeme jej jako filmovou kulturu mimo hranice mediálního a oborového esencialismu, pak se filmové aktivity literátů – především členů literární avantgardy – přestanou jevit jako okrajové nebo nedůsledné. Kritické myšlení o filmu, publikační a osvětová činnost sledující podporu filmového média, tvůrčí reflexe filmu v rovině filmových scénářů a libret mají pro vývoj oboru srovnatelnou relevanci jako standardní filmová výroba. Povaha i rozmanitost těchto aktivit odpovídají étosu avantgardy spíše než tradiční filmové produkce, byť experimentální povahy. Co do vztahu k soudobé filmové produkci poukazovali avantgardisté na zahraniční příklady filmového umění především sovětské provenience. Formulovali výzvy k výchově kritického filmového diváka, k bojkotu filmu jako primitivní zábavy uvězněné ve své vlastní provinciálnosti.⁶² Setkáváme se i s podněty, aby se film od literatury zcela osvobodil, aby hledal vlastní, suverénní identitu, která nebude omezována literárními a divadelními vlivy.⁶³ Tyto nároky soudobou filmovou produkci bezprostředněji neovlivňovaly, každopádně byly předzvěstí širší akceptace filmu jako uměleckého oboru, jež se na konci 30. let projevila i ve změně přístupu státu vůči kinematografii. Pro meziválečnou generaci spisovatelů byl tedy typický ambivalentní vztah k filmu, spojující obdiv k tomuto médiu nezatíženému vlastní minulostí a literární inspiraci jeho „technikou“ (Bartošek 1973, s.19–54) na straně jedné s logickou distancí vůči tehdejší české kinematografické produkci na straně druhé. Vyhraněnou podobu tohoto přístupu ilustruje vzpomínka Elmara Klose na setkání spisovatelů, filmařů a herců, které proběhlo v roce 1939 v Mánesu ohledně budoucnosti českého filmu. Vyjma Vladislava Vančury byli údajně

⁶¹ Filmová produkce se navíc vyhýbala nákladům souvisejícím s autorskými právy a obracela se k adaptacím starších literárních předloh, a nikoli k dílům současných populárních spisovatelů. Později čerpala výrazná část hrané produkce z brakové literatury.

⁶² Důležité publikační fórum představovaly revue *Disk*, *Pásmo* a *Index*.

⁶³ Soudobé názory o neblahém vlivu literatury na film ilustruje například radikální tvrzení Petra Denka: „Kino více než ostatní umění trpí literaturou.“ Autor apeluje na to, aby film přestal být pouhým imitačním uměním a zbavil se vlivů literatury a divadla (Denk 1930, s. 34).

spisovatelé toho názoru, že by bylo užitečné, aby nacisté český film zlikvidovali a po osvobození „by se mohlo začít zčista“.⁶⁴ Tato idea nejenže ilustruje odmítavý postoj k dosavadní české filmové produkci, ale je i učebnicovým příkladem modernistické představy o kulturně společenském pokroku.

Dvacátá léta: „destrukce epiky“ za pomoci filmu

Odborná literatura věnovaná vztahu české meziválečné avantgardy k filmu se o Jiřím Mařánkovi nezmiňuje.⁶⁵ Zdá se, že autor se do rozsáhlé soustavy tvůrčích, teoretických, kritických a společensko-osvětových aktivit Devětsilu, které souvisely s filmem, nezapojoval. Je rovněž překvapivé, že nebyl členem Klubu za nový film (1927), tak jako jeho přátelé – Vítězslav Nezval, E. F. Burian nebo Jindřich Honzl –, s nimiž tehdy založil hudebně avantgardní platformu Tam-Tam. Mařánkovo jméno nenalezneme (Štábla 1990 /sv. 3/, s. 600) ani ve výboru Československé filmové společnosti (1936), sledující – podobně jako Klub za nový film – rozvoj filmového umění, ovšem s méně radikálními postoji a reálnějšími ambicemi vzdělávacího a osvětového charakteru. Podobně jako Klub za nový film byla i Československá filmová společnost mezioborovou platformou seskupující filmaře, filmové žurnalisty a spisovatele. Předsedou společnosti byl Mařánkovi umělecky velmi blízký Vladislav Vančura, z literární sféry byl mezi členy výboru například Jiří Toman. Jiří Mařánek nefiguruje ani mezi osobnostmi připravujícími poválečné zestátnění kinematografie⁶⁶ nebo v Národním výboru českých filmových pracovníků. Mohli bychom tak přepokládat, že jeho nástup do dramaturgického oddělení filmového odboru ministerstva informací nepodmiňovaly výraznější tvůrčí zkušenosti nebo kulturně politická angažovanost v tomto oboru, ale pouze osobní vazby s jeho přednostou Vítězslavem Nezvallem.

Mařánkovy organizační a publicistické aktivity přesahující oblast literatury směřovaly především k hudbě. Byl členem hudebně zaměřeného avantgardního seskupení Tam-Tam, jehož vznik inicioval E. F. Burian. S krátkou existencí této skupiny v letech 1925–1926 jsou spjati hudebníci, literáti a divadelníci jako Jaroslav Ježek, Erwin Schulhoff, Jindřich Honzl, Jiří Frejka ad. Skupina pořádala především

⁶⁴ Filmaři a herci naopak argumentovali tak, že filmová produkce umožní zachovat českou kulturu a poskytne oporu pro české obyvatelstvo (Klos 1987, s. 41). Kromě Vladislava Vančury se měli schůzky zúčastnit také spisovatelé Jan Weiss a František Kožík; jména dalších literátů Elmar Klos bohužel neuvádí. (Rozhovor s Elmarem Klosem z 9. února 1993 [25 OS], Sběrka zvukových záznamů, NFA)

⁶⁵ Srov. například: Česálková 2014; Čihák 2013; Hradská 1976.

⁶⁶ *Jak byl znárodněn československý film* 1965. V okruhu aktérů zestátnění kinematografie kromě Vladislava Vančury nefiguruje žádný další literát. Přičemž Vladislav Vančura byl jako jeden z mála spisovatelů (vedle Jaroslava Kvapila) také aktivním filmařem. Koncept zestátnění filmu měl tedy výhradně oborovou příslušnost.

koncerty skladeb vlastních členů a vydávala revue *Tam-Tam*,⁶⁷ kterou redigovali právě Mařánek a Nezval, spolu se Ctiborem Blatným, E. F. Burianem a Jindřichem Hyblerem. Revue nebyla výhradně orientována na hudbu, ale pravidelně publikovala například poetické *Zápisky o filmu* od Zet Molas a v omezenější míře také divadelní reflexe Jindřicha Honzla nebo Jiřího Frejky. Jiří Mařánek sem přispíval kratšími, výrazně stylizovanými útvary, jakýmisi fejetony, věnovanými soudobé hudební produkci a recepci. Mařánek byl mimochodem později činný i jako operní libretista: vytvořil libreto k opeře Jana Evangelisty Zelinky *Srdce na prázdninách* (1931), k opeře *Honzovo království* Otakara Ostrčila (1934) nebo k opeře Otakara Jeremiáše *Enšpígl* (1949).

Jiří Mařánek nefiguruje mezi autory poetistických filmových libret, mezi něž jsou řazeni jeho nejbližší kolegové a přátelé z Devětsilu jako Jiří Mahen, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura ad. Přesto se pokusíme Mařánkovu literární tvorbu druhé poloviny 20. let vůči těmto experimentům vztahovat. Nabízí se totiž jednoduchá otázka: mohl být Mařánek zcela rezistentní vůči umělecké tendenci, kterou sdílelo jeho nejbližší tvůrčí okolí? Tendenci, kterou můžeme jednoduše nazvat jako „inspiraci filmem“? Hledání odpovědi nám také umožňuje uvažovat o souboru poetistických filmových textů – scénářů, libret a básní – jako o historiografickém konstruktu. Jeho autorkou je Viktorie Hradská, která v 70. letech sestavila pro publikaci *Česká avantgarda a film* antologii textů, které jsou tradovány jako svého druhu uzavřený celek. V době svého vzniku však programově koncipovaný soubor nepředstavovaly.⁶⁸

Ještě si upřesněme, po čem vlastně pátráme. Jedná se o heterogenní žánr tzv. „fiktivních scénářů“. Pod tento termín, který si půjčujeme od historika a scenáristy Jakuba Felcmana, spadají literární formy, které formálně odkazují k filmu, aniž by tím byla oslabována jejich literárně autonomní povaha.⁶⁹ Prvním případem jsou české „kinostůcky“, tj. příspěvky určené pro sborník *Das Kinobuch*; do druhé skupiny Felcman řadí poetistická libreta české literární avantgardy z 20. let; třetí okruh představují hry a pseudoscenáře autorů z okruhu poválečného surrealistického hnutí (Felcman 2006, s. 4–5). Žánrový charakter „fiktivních scénářů“ není pevně uchopitelný, a proto ani bezpečně nemůžeme určovat, která literární stylizace této kategorii odpovídá a která už nikoli. Pro nás je směrodatné vztahování se k filmu jako ke kreativnímu principu, jakkoli symbolickému nebo konceptuálnímu.

⁶⁷ *Tam-tam: hudební leták*. Ctibor Blatný, Praha, 1925–1926.

⁶⁸ Byť je spojovaly některé publikační platformy jako časopisy *ReD* a *Host*.

⁶⁹ Kategorii „fiktivních scénářů“ autor odvozuje z francouzského „scénario fictif“, které zavedli badatelé z kanadského Centre de recherche sur l’intermédialité (CRI). Oproti jejich širšímu výkladu, do něž spadají i současné novomediální tvary, jakými jsou například scénáře počítačových her, využívá Felcman tento termín vůbec poprvé pro označení textů, které se jakkoli vztahují k filmovému médium / filmovému scénáři.

V Mařánkovi povídce *Utrpení pětihranného Boba* (1926) film „vyskakuje“ už z podtitulu: *Poučný film v deseti epochách o člověku, který nežil marně*. Termín „film“ zde v duchu soudobých literárních postupů vyjadřuje spíše autorský postoj, než že by byl věcným žánrovým označením. Tímto seberefrenčním postupem se autor vymezuje vůči tradičním literárním útvarům: psaný text tak může být filmem. Kromě *Utrpení pětihranného Boba* jsou to i povídky *Kouzelný deštník* (1928) s podtitulem *Groteskní romaneto* nebo *Ještěrka v červeném bludišti* (1928) s podtitulem *Humoristická detektivka*, jež spadají do kategorie literární grotesky a odkazují ke grotesce filmové jako kultovnímu filmovému žánru avantgardy. Podobně jako v grotesce se absurdní situace a fantaskní motivy řetězí do dynamického sledu obrazů a stejně tak zde nefigurují psychologicky neukotvené postavy.⁷⁰ Protagonista a „průvodce“ – Pětihranný Bob – uvřazený do nepřátelského „kulatého světa“ a související existenciální tísně, je bezpochyby personifikací autora, který ji v osobních zápiscích označuje jako „zparodovanou autobiografii“.⁷¹ Podobně jako v povídce *Ještěrky v červeném bludišti* cílí autorova kritika na pokryteckou maloměstskou morálku. Důležitým formálním rysem povídek *Ještěrky v červeném bludišti* a *Kouzelného deštníku* je i práce s grafickou úpravou knihy, která byla uplatňována v mnoha soudobých textech, včetně některých poetistických libret a fiktivních scénářů.⁷² Formátování textu a specifická typografie, které zde účinkují jako jakýsi titulek mezi jednotlivými obrazy, v tomto smyslu skrze svou vizualitu samy vyprávějí.

Fred Olrajt a Eta.

Napřed Fred sám.

Byl všecko a nic. Nebo obráceně. All right. Při všem. Nikdo by se byl už nedoptal na Freda Maydla. Stereotypní Olrajt mu zůstalo.

Univerzální prostředkovatel, komisionář, manager. Úžasně pohyblivý a přizpůsobivý. Měl psí čenich, věřil pravou stopu v pravý čas. A nikdy nepřiznal barvu.

*Cosí u něho imponovalo: reálné zachycení okamžiku.*⁷³

⁷⁰ Prozaickou tvorbu Jiřího Mařánka z druhé poloviny 20. let vztahuje k filmu i literární historiografie. Srov. Blažíček – Mukařovský 1995, s. 235.

⁷¹ Mařánek v memoárech *Listy z mého života* charakterizuje vlastní pozici mezi dospívajícími vrstevníky jako „hrnaté outsiderství“: „Škola na mě odevždy působila tísnivě. V spolužácké družnosti mě odpuzovala jakási vnějšková strojenost. A byl jsem hned zpočátku jaksi zmoudřelý mezi těmi divochy a jejich klukovinami. Proto často i posmíváný – jako vše, co jakkoli a čímkoli vybočuje z obecného průměru. V nejdivočejším veselí svých spolužáků jsem se cítil nejhroubovanější, „družné“ školní výlety byly pro mě utrpení – zase pro to strojené veselí za každou cenu a pro směšná klukovská „hrdinství“. A přece jsem byl bytostně vášnivější a vznětlivější než všichni ti rozmáchlí hromotluci nebo kočkovití akrobati. Moje nedružná plachost jim ovšem připadala jen jako jakési hrnaté outsiderství...“ (Mařánek 1944, s. 2–3)

⁷² Například Vladislav Vančura: *Lethargus. Lálanegulo*. Filmové drama. *ReD* 3, č. 1, říjen 1929, s. 22–25.

⁷³ Mařánek, Jiří: *Ještěrka v červeném bludišti*. Praha, 1928, s. 11–12.

Srovnajme si tuto citaci z Mařánkova *Kouzelného deštníku s Podivuhodným případem rodiny Jacksonovy* Čestmíra Jeřábka, který je zařazen do antologie Viktorie Hradské.

Přijedeme na místo. Dům z bílého mramoru. Zazvoním. Ted' se vzpamatoval a řekl: – Jsi poctivý chlap. Děkuji. Dobrý den. – Přitom si ohmatával kapsy. Podivín. Prý o něm ještě uslyším. Dobrá. – Prsty se mu chvěly jako slečince. – „Nebylo na blízku strážníka?“ ozval se Jimmy z kouta světnice. – „Jakého strážníka?“ – „V té chvíli, totiž, kdy tak zbledl, jak jste povídal.“ – Jimmy studoval život a měl intuici. – „Nesmysl. Skvělý gentleman. First quality.“ – Jimmy neodpověděl. Myslil na ženu v krámě Johna Flintwinche a najednou shodil kalhoty.⁷⁴

Oba texty shodně pracují s kondenzovaným a náznakovým způsobem líčení děje. Tyto postupy reprezentují soudobou tendenci označovanou jako destrukce epiky nebo krize epičnosti (Blažíček – Mukařovský 1995, s. 229), kdy je filmová poetika nástrojem ke změně přístupu k literatuře, respektive umění obecně. Zmíněné povídky Jiřího Mařánka nejsou v tomto přístupu důsledné ani radikální, na to je v nich přítomno příliš standardních literárních postupů. Přesto je můžeme připojit k souboru fiktivních scénářů členů Devětsilu, a rozšířit tak tradovanou soustavu libret a scénářů opírající se o antologii Viktorie Hradské. Text označující sám sebe jako filmové libreto či film a odkazující k filmové estetice a recepci nese kvalitu experimentální literární formy stejně jako kvalitu reflexe filmového média. Můžeme o něm uvažovat jako o „konceptualizaci filmu“, kdy film nesouvisí s tradiční materiální dimenzí tohoto média, tedy se záznamem na celuloidu, ale s představivostí a myšlením.

Třicátá léta: *Jak nepromarňovat čas v písárnách?* Film jako existenční zajištění spisovatelské profese

V druhém čísle časopisu *U-blok*⁷⁵ v roce 1937 vyšla rozsáhlá anketa „O sociálním postavení spisovatele“ s podtitulem „Anketa o jeho pracovních podmínkách“. Otázky se týkaly slučitelnosti občanského povolání s uměleckou činností a představy ideálních tvůrčích podmínek spisovatele. Vyjádření oslovených čtyřiceti českých a slovenských spisovatelů dokládají charakter soudobých úvah nad autonomií umění včetně požadavku jeho státní podpory, v rámci kulturní obce všeobecně sdíleného (srov. Krejčí 2009,

⁷⁴ Jeřábek (Hradská) 1976, s. 94.

⁷⁵ Čtvrtletník skupiny Blok referoval o socialistickém realismu jako o slohu budoucnosti, který bude syntézou stávajících progresivních uměleckých směrů. Byly zde publikovány překladové i původní marxistické studie, literární recenze a vybraná beletrie, která reprezentovala nebo se spíš přibližovala idejím socrealistické estetiky.

s. 135). Ve většině odpovědí zaznívá nespokojenost nad ubíjející nutností výdělků, která odsouvá umělecké aktivity do nocí a nedělí. Na otázku po ideálních pracovních podmínkách pisatelé většinou reagují tematizací idealistických nároků svobody, nezávislosti a zvýšené společenské prestiže. (Ostentativně skeptické je pouze vyjádření Jiřího Mahena, že o ideálních sociálních podmínkách pro uměleckou činnost jeho generace ani nesnila a nesní, takže žádnou představu o nápravě současného stavu nemá.) Zastoupeny jsou také konkrétnější připomínky k institucionální konstelaci: Karel Teige, Čestmír Jeřábek nebo Edmund Konrád upozorňují na nedostatečné uplatňování stavovských nároků, které by směřovaly ke zvýšení kulturní úrovně společnosti, tedy i poptávky po kvalitní literární produkci. Fraňo Král zase navrhoval možnost jednoduchého posílení státní podpory tím, že by nepatrný zlomek státní subvence určené církvi spadající pod identický ministerský resort byl přesunut na dotaci literární tvorby. Mimochodem tehdejší státní podpora literatury probíhala ve třech úrovních. Ministerstvo školství a národní osvěty udělovalo od roku 1920 ocenění za slovesná umění, v roce 1926 následovaly i ceny hlavního města Prahy. Literatura tak měla výsadní postavení vůbec prvního uměleckého oboru, kterému byly určeny státní ceny. Další forma státní podpory byla realizována prostřednictvím dotace uměleckých spolků a sdružení. Třetí podpůrnou aktivitu státu pak představovaly existenční příspěvky na podporu literátů ve stáří.⁷⁶

Ankety *U-bloku* se účastnil i Jiří Mařánek, který aktuálně pracoval na svém prvním historickém románu *Barbar Vok*, k jehož vydání došlo o rok později. Jaké vlastně bylo „sociální postavení“ tohoto spisovatele? V jakém poměru byly jeho příjmy z volné tvorby vůči existenční nutnosti zaměstnání? Po nedokončeném šestiletém studiu lékařství, práv a estetiky nastoupil v roce 1916 na Zemský výbor v Praze, kde pracoval jako písař a později účetní nepřetržitě až do roku 1941. Mařánkuv archivní fond nenabízí konkrétní údaje o jeho příjmech ze sledovaného roku 1937, ale máme k dispozici data z roku 1939, kdy se autorova tvůrčí ani zaměstnanecká pozice výrazněji neměnila.⁷⁷ Roční příjem za zaměstnání na úřadě tehdy činil 25 500 korun. Roční součet uměleckých honorářů představuje téměř srovnatelnou částku, z čehož 18 000 korun tvořily zálohy z nakladatelství Družstevní práce na *Romanci o Závěšovi*. Druhé vydání románu *Barbar Vok* bylo honorováno částkou 6 300 korun, součet menších odměn za příspěvky v rozhlase a tisku činil zhruba 1 000 korun. Celkový součet příjmů za uvedené činnosti tak dosáhl výše 25 300 korun. V těchto letech naplňuje Jiří Mařánek model „polovičního profesionála“, jak literární historik Pavel Janáček označuje ekonomický status převažující části českých spisovatelů 20. století. Toto sousloví vztahuje na míru ekonomické soběstačnosti činného spisovatele, kdy jeho „schopnost

⁷⁶ Státní podporu literátů vyhrazenou pouze na stáří kritizoval v anketě *U-bloku* Jan Čarek s připomínkou, že „to už je pozdě“.

⁷⁷ V obou letech setrval ve funkci účetního tajemníka na Zemském úřadu v Praze a současně pobíral zálohy na sepsání titulů *Romance o Závěšovi* a *Barbar Vok* pro nakladatelství Družstevní práce.

financovat literární produkci příjmy z tržní směny i z vnitřních intervencí privátních osob, státu i občanské společnosti přesáhla v souhrnu za 19. a 20. století jen nepatrně 50 %. Investice zbývajících zůstává ležet na bedrech autorů, jejichž tvůrčí vklad do literární komunikace tak permanentně hraničí s ekonomickou obětí“ (Janáček 2009, s. 194–195). Pavel Janáček uvádí i překvapivou skutečnost týkající se ekonomicko-sociálních poměrů generace Jiřího Mařánka, a totiž že v české literatuře 19. a 20. století se ideálu ekonomické soběstačnosti nejvíce přiblížili spisovatelé narození v letech 1894–1928.⁷⁸ Dvě pětiny si musely na živobytí vydělávat jinak než literaturou a téměř každý čtvrtý se uživil pouze svou literární činností, oproti širšímu průměru z konce 19. a ve 20. století, kde se výhradně literaturou zabezpečil každý pátý a polovina se musela zaměstnat mimo svůj obor.⁷⁹

V rámci ankety uveřejněné v *U-bloku* upozorňovali Jiří Mařánek a Josef Toman na potenciál spolupráce spisovatelů s dalšími uměleckými obory. Mařánek jako jediný z dotazovaných navrhl zlepšení problematičtějšího sociálního postavení a ekonomického zázemí spisovatelů prostřednictvím „přednostního“ angažmá ve filmu, divadle nebo rozhlasu.

Bylo by nejlépe, kdyby spisovatelům byla s přednostním právem zabezpečována existence v oborech jim blízkých: v knihovnách, v nakladatelstvích, v novinách (sloupce kulturní a kulturně politické), v divadlech (lektorství, dramaturgie), ve filmu (úpravy, texty, dialogy), ve výběru a úpravách literárních pořadů rozhlasových. K tomuto by bylo ovšem třeba stavovské organizace, která by na spolehlivém podkladě hodnot prováděla třídění duchů a svou vahou pomáhala zejména mladým a nejmladším spisovatelům, aby aspoň svůj čas nepromarňovali v písárnách nebo nad konty. (Fogl 2002, s. 191)

Mařánkuv požadavek mohla ovlivnit jeho nedávná a první potvrzená zkušenost s účastí v soutěži o filmový námět v roce 1936, k níž byl vyzván Filmovým studiem.⁸⁰ Autorův názor trefně předjímá jeho vlastní působnost v kinematografickém oboru zhruba o deset let později. Nárokovaná možnost uplatnění u filmu fakticky rozšiřuje příležitosti pro praktikování literární profese. Tu nechápejme pouze jako uměleckou praxi v literární oblasti, ale i jako výdělečnou činnost ve sféře filmu, tisku, nakladatelství nebo

⁷⁸ Odchylku tří let – Mařánek se narodil už v roce 1891 – chápeme jako akceptovatelnou.

⁷⁹ Janáček upozorňuje na paradoxní skutečnost, že široce proklamované osvobození spisovatelů od tvůrčích omezení a ústupků souvisejících s vlastním existenčním zajištěním nenastalo. „Schopnost literárního systému „uživit“ své kanonické autory se po roce 1948 zvýšila jen nepatrně – na jedné straně byly sice rozvinuty nové nástroje finanční podpory spisovatelů, na druhé straně však mocenský aparát státu, cenzura a další instituce dobového literárního života distribuovaly tyto nástroje výběrově [...]“ (Janáček 2009, s. 194)

⁸⁰ Pro tuto příležitost vytvořil třicetistránkové libreto *Život patří mladým*, které ovšem v soutěži neuspělo.

masových médií, která nemusí zřetelněji souviset s uměleckou činností spisovatele.⁸¹ V Mařánkově vyjádření se odrážejí soudobé proměny vztahu státu ke kinematografii, které kulminovaly v protektorátní, a především v zestátněné kinematografii. Nelze předpokládat, že by vizionářsky předpovídal zestátnění filmu, jehož koncepce se začala ilegálně připravovat už kolem roku 1940, tedy jen necelé tři roky po publikování ankety v *U-bloku*. Inspirace sovětskou kulturou, k níž se levicoví intelektuálové a umělci pravidelně obraceli, není nasnadě: je třeba rozlišovat intelektuální diskurs a průmyslovou praxi, která byla ovlivněna především německými institucionálními strukturami. Mařánkuv podnět reaguje na množící se výzvy, které literátům nabízel na konci 30. let filmový obor. Ti už by se nemuseli vysilovat občanskými povoláními mimo kulturní sféru – pravidelná spolupráce s filmem, rozhlasem a divadlem by mohla vyřešit jejich existenční zajištění mimo běžnou vydavatelskou praxi. Tato představa navíc odpovídá konceptu „samosprávy kultury“ (Kusák 1998), který byl mezi levicovými intelektuály diskutován od nástupu avantgard a k jehož realizaci došlo právě v rozsáhlém poválečném angažování umělců do politických funkcí.

Polovina 30. let je přelomovým obdobím, kdy intenzivně roste zájem státu o filmovou kulturu.⁸² V roce 1934 vzniklo pod Svazem filmové výroby v ČSR Filmové studio, jehož provoz byl dotován státem. Poté, ještě ve stejném roce, byl při ministerstvu obchodu a průmyslu zřízen mezipřevodní Filmový poradní sbor s úkolem přidělovat státní dotace podle uměleckého potenciálu projektů.⁸³ V roce 1935 vyhlásilo Filmové studio první námětovou soutěž a film také získal status státem oceňované kulturní hodnoty.⁸⁴ Právě od druhé poloviny 30. let zohledňovala státní podpora uměleckou úroveň filmů oproti dřívější plošné subvenci. Konkrétním projevem této tendence bylo rozšíření členů Filmového poradního sboru pod příslušným ministerstvem o nezávislé zástupce kulturní sféry. V roce 1937, kdy byla v *U-bloku* publikována zmiňovaná anketa, byl do tohoto orgánu rozhodujícího o udělování státních podpor přizván například zástupce Československé filmové společnosti Vladislav Vančura. V rámci IV. sekce ministerstva průmyslu, obchodu a živností vznikl v roce 1936 samostatný filmový referát. V tomto roce také došlo k reorganizaci Filmového studia: kromě vzdě-

⁸¹ K možnostem zařazení mimoliterárních aktivit pod hlavičku literární profese srov. Janáček 2009, s. 190.

⁸² Změny poměru československého státu k filmu můžeme sledovat už na přelomu 20. a 30. let: v roce 1928 věnovalo ministerstvo průmyslu, obchodu a živností Filmové lize finanční příspěvek na námětovou soutěž. V tomto roce bylo také vydáno vládní nařízení osvobozující „kulturně-výchovné“ filmy od dávky ze zábav. Samostatnou kapitolu představuje zavedení kontingentního a registračního systému v první polovině 30. let.

⁸³ Filmový poradní sbor tedy posuzoval pouze ty projekty, jejichž producenti o dotaci zažádali, takže neměl plošnou působnost.

⁸⁴ V dalších letech docházelo ke stratifikaci i dalšímu posilování renomé filmových cen, které se od roku 1940 dostávají do soustavy „národních cen“ a o dva roky později přechází do gesce ministerstva školství a národní osvěty, čímž se dostávají do pozice srovnatelné s ostatními uměleckými obory.

lávání, osvěty a námětových akcí se navíc začalo zabývat vydavatelskou, archivní a výstavní činností.⁸⁵

S nástupem protektorátu intenzita státního dozoru ještě zesílila. Vedle podpory filmových projektů z hlediska jejich umělecké kvality docházelo k cílené eliminaci brakové produkce. Posouzení filmového poradního sboru už nepodléhaly pouze projekty ucházející se o státní subvenci, ale veškeré filmy s rizikem postihu v podobě zákazu pronájmu nezbytného technického zázemí.⁸⁶ Tímto krokem se dosavadní model spontánní dramaturgie a následné cenzury posunul do úrovně státem řízené dramaturgie a cenzury předběžné. Na podzim roku 1940 byl ustaven Sbor filmových lektorů – poradní instituce pod ministerstvem obchodu, průmyslu a živností, mezi jehož členy figurovali také spisovatelé se zkušeností s filmovou tvorbou – Vladislav Vančura a František Kožík. Paralelní formou státního dramaturgického dozoru za protektorátu byla registrace filmových námětů u Filmového studia⁸⁷ (později dramaturgického oddělení), které je předávalo ministerstvu školství a národní osvěty jako nezbytný podklad vydání tzv. rozhodnutí o kulturních a uměleckých hodnotách. Na protektorátní model centralizovaného dramaturgického dozoru navázal poválečný provoz:⁸⁸ schvalování námětů a scénářů se navíc přesunulo z oborového rámce filmu, chtělo by se říct filmového řemesla, do díkce slovesných umělců. Uskutečnění a široký rozsah této tendence podmiňovalo mimo jiné začlenění filmu pod nově ustavený resort ministerstva informací. V obou etapách dochází k upozadování aspektů ekonomických ve prospěch kulturních a osvětových, tedy i propagandistických. Tato tendence kulminující právě v poválečném vývoji nemá pouze lokální platnost, ale spadá pod všeobecnou „akceptaci filmu jako faktu kultury“ po roce 1945 (Casetti 1992, s. 25).

Počátek čtyřicátých let: spisovatel, o něhož má zájem filmová výroba

Etapa druhé republiky a protektorátu představovaly nebývale úspěšné období Mařánkovy spisovatelské kariéry. Nakladatelství Družstevní práce mu vydalo v rozmezí let 1938–1942 tři historické romány, dodatečně označované jako *Rožmberská trilogie* nebo *Trilogie Pětileté růže*. Zabezpečily autorovi pravidelný příjem a přinesly také

⁸⁵ V jeho čele stál Karel Smrž.

⁸⁶ Tj. laboratoří, ateliérů a technického personálu (srov. Klimeš 1999).

⁸⁷ Filmové studio bylo založeno ministerstvem průmyslu, obchodu a živností v roce 1934 z podnětu Masarykova lidovévchovného ústavu jako samostatná vzdělavací instituce, která byla financována z fondu pro podporu filmové výroby s obecným cílem „kultivace filmové kultury“ (srov. Czesany Dvořáková 2011, s. 20).

⁸⁸ V dílčí institucionální rovině bychom mohli pojímat poválečnou Ústřední dramaturgii, respektive Filmový umělecký sbor, jako nástupce protektorátního Sboru filmových lektorů a Filmového studia. Nástupnické vazby neustále transformovaných a kompetenčně se překrývajících kinematografických institucí jsou každopádně nejednoznačné.

výrazný čtenářský ohlas. První z nich, *Barbar Vok* (1938), se v anketě *Lidových novin* umístil mezi šesti nejčtenějšími romány roku 1939 a přinesl autorovi dvě prestižní literární ceny. Tvůrčí vytížení, konkrétně nedostatek času na dokončení v pořadí druhého románového díla *Romance o Závěšovi*, zapříčinilo spolu se zdravotními potížemi Mařánkovo předčasné penzionování. Vůbec poprvé se tak mohl věnovat výhradně umělecké tvorbě a fungovat už ne jako „poloviční profesionál“, ale jako profesionální spisovatel. Byl činný nejen literárně a žurnalisticky, ale začal soustavněji spolupracovat také s filmovou výrobou a Filmovým studiem, což po válce vyvrcholilo v jeho vlivném postavení v institucích státního dramaturgického dozoru.

Barbar Vok představuje Mařánkuv definitivní odklon od stylizované prózy, důrazu na autorský subjekt a experimentálních vyprávěcích postupů. Jeho „prudký obrat“⁸⁹ korespondoval s obecnějším „zvážením“ literatury spočívajícím v posílení funkce poznávací a ideové na úkor funkce imaginativní a zábavné (Blažíček 1995, s. 382). Podobnou „proměnu“ můžeme sledovat i v literárním vývoji Vladislava Vančury, který měl ostatně na Mařánka silný inspirační vliv, dále spisovatelů Karla Schulze, Čestmíra Jeřábka nebo Františka Heřmánka. V prozaické tvorbě 30. let dochází k posílení epičnosti, nastává příklon k obecnější sdělnosti,⁹⁰ s čímž souvisí menší důraz na originální, vyhraněný autorský styl. Literatura „chce být“ společensky angažovaná, traduje ideály humanismu (a socialismu), obrací se k národní historii, čemuž příkladně odpovídá volba a typologie Mařánkova renesančního buřiče Petra Voka.⁹¹

Román *Barbar Vok* byl jen v průběhu války publikován dokonce ve čtyřech vydáních.⁹² Za tímto čtenářským ohlasem – kterého dosavadní Mařánkova tvorba zatím nedosáhla – stojí i široce sdílený zájem o českou národní minulost a českou kulturu v době ohrožení, tzv. tendence obranného historismu.⁹³ Nebývalý čtenářský zájem o díla české literární klasiky i soudobé literatury s historickou tematikou vedl dokonce

⁸⁹ Tato citace ilustruje, jak vyhraněně Mařánkuv vývoj později hodnotí literární historikové (Blažíček 1995, s. 383).

⁹⁰ A tím omezení elitní komunikace / elitářství literární avantgardy

⁹¹ Podobná tendence byla mimochodem přítomna v širším kulturním teritoriu, například i v sovětské kultuře druhé poloviny 30. let. Literární historička Katerina Clarková hovoří o tamním přehodnocení společenských ideálů ve smyslu „opuštění mýtu ‚malého člověka‘ jako pilíře nové společnosti a změny reprezentace z modelu horizontálního, z nediferencovaného uspořádání, v model vertikální, tedy v hierarchické uspořádání“ (Clark 2015, s. 196). Pozornost už nesměřovala k sobě samému nebo k „bratru“, ale vzhůru k „otci“, tedy k idealismu a historii.

⁹² K prvnímu vydání *Barbara Voka* v rámci edice Živé knihy došlo v roce 1938; ke druhému vydání už v roce 1939 a ke třetímu v roce 1940. V roce 1944 Družstevní práce a současně i nakladatelství Vilímek tento román vydaly znovu spolu s dalšími díly trilogie.

⁹³ Podobný obrat k národním dějinám se týkal i soudobé tvorby dalších avantgardistů: Halase, Nezvala, Seiferta nebo Vančury. Enormní zájem zažíval také film, divadlo, koncerty a další formy kulturního života – srov. Klimeš 1989, s. 54.

k opatrování některých knih – včetně *Barbar Voka*⁹⁴ – prostřednictvím inzerce, k jejich obchodování na černém trhu, a dokonce i ke zvyšujícím se krádežím knih (Cerman 1945–1946, s. 89). Pro Družstevní práci byl tento titul navíc zásadním ekonomickým přínosem v době, kdy se vydavatelství potýkalo s finančními obtížemi způsobenými výrazným členským odlivem na počátku války a hospodářskou krizí.⁹⁵

V podobě a přijetí románu *Barbar Vok* se tedy setkává znovuobjevená orientace prózy k epičnosti a široce sdílený tematický návrat k minulosti související s aktuální politickou situací. Román sice vzbudil velký čtenářský zájem spojený i s obecnou knižní konjunkturou za protektorátu, ale současně nebyl kritikou přijat jednak proto, že vykazoval umělecké nedostatky, a jednak proto, že reprezentoval neblahé důsledky všeobecné popularity historické prózy. Kritizovaným důsledkem rozmachu knižní produkce provázeným nárůstem povinných režijních nákladů byla uniformita a standardizace vydávaných titulů, stejně jako jejich konzervativní charakter (Dobeš 2013, s. 185). Tehdejší předseda Družstevní práce, právník a ekonom Jaroslav Nebesář, označil tento jev jako „kasernování literatury“. Tímto nepříliš užívaným termínem pro „uzavření do kasáren“ tak symbolicky pojmenoval unifikaci literární produkce a vydavatelské praxe.⁹⁶ Kritika onoho „kasernování literatury“ varovala jak před módností historické prózy a obcházením současných námětů, tak před intenzivním vydáváním českých spisovatelů 19. století na úkor současných autorů. Literární historici a kritici jako Albert Pražák, Vojtěch Jirát nebo Bohuslav Brezovský upozorňovali na snižující se kvalitativní úroveň vydavatelské praxe i na nedostatek umělecké původnosti aktuálně vydávaných titulů. Tyto výhrady směřoval Vojtěch Jirát i k Mařánkově románu *Barbar Vok* (Jirát 1939). Recenzi románu v *Kritickém měsíčníku* uvádí obecnou pochybností, zda soudobí čeští spisovatelé vůbec dokážou psát romány a zda je román skutečně tak aktuálním žánrem, jak se traduje. Románových kvalit *Barbar Vok* údajně nedosahuje už kvůli nedostatečnému rozsahu textu, jehož skicovitý charakter končí „někde na půli cesty mezi esejistickou monografií a románem“.⁹⁷ Tento román o legendární osobnosti posledního Rožmberka nemá podle něj historiografickou ani uměleckou kvalitu. Jan Blahoslav Čapek postihuje úroveň díla zcela nekompromisně, když

⁹⁴ Mařánek v *Denících* zmiňuje náhodný objev inzerátu poptávajícího román *Barbar Vok*: „V nedělní Národní politice hledá kdosi inzerátem: ‚Koupím J. Mařánek: Barbar Vok‘. To je lepší než nejpříznivější kritika.“ Viz *Deník XXI.*, březen 1944 – duben 1944, s. 1663.

⁹⁵ Počet členů Družstevní práce vzrostl z 15 459 osob v roce 1938 na trojnásobný počet 45 004 členů v roce 1944 (Cerman 1945–1946, s. 89).

⁹⁶ „Nerozhoduje kvalita knihy, nerozhoduje potřeba, neboť zavedený aparát nemůže se přizpůsobit efektivní potřebě i efektivní nabídce, musí jednoduše chrlit své exempláře ve vzrůstajícím počtu. To vše se nakonec zaplatí zploštěním, přesycením a přišera zklamání a nezájmu může podvrátit lásku ke knize. [...] Může tak dojít k jakémusi kasernování literatury.“ (Nebesář 1941, s. 3)

⁹⁷ Neschopnost naplnit požadavky románového žánru zmiňuje Vojtěch Jirát i v hodnocení *Romance o Závěšovi*. Podle něho se typologie hlavní postavy hodí spíše pro drama, zatímco v rámci románu je příliš plochá.

konstatuje, že rétorika nepřesvědčivě budované hlavní postavy by lépe příslušela „pubertálnímu vyznavači šrámkovského vitalismu“ (Čapek 1938, s. 504). Zklamání nad proměnou někdejšího surrealisty v autora módních historických románů nejdůrazněji vyjadřuje Arne Novák:

Nikdo se nemohl nadíti, že vtipný a řízný kritik a parodista frázovitosti v životě, ve slově a v písmě, by si mohl prominouti takovou recidivu do nezvyků našich otců a dědů [...], když se předtím na látkách současných vždy odvažoval sestupovati až ke tragikomické osnově dějů a osudů. Snad bylo této omylné okliky třeba, aby spisovatel Mařánkova osobitého nadání a jeho křepké chuti experimentální poznal přesněji svou pravou oblast. (Novák 1939, s. 3)⁹⁸

Román sice získal oficiální uznání jako Cenu akademie věd a Cenu Spolku Svatobor, jeho odborné přijetí však bylo spíše odmítavé, a to ze strany jak literární kritiky, tak někdejších uměleckých soupeřů z okruhu avantgardy nebo redakčních kolegů z Družstevní práce.⁹⁹ Z Mařánkových deníků vyplývá, že se jej výhrady zásadně dotýkaly: k pocitům zneuznání se připojila i permanentní obava z konkurence autorů příbuzné námětové orientace. Soudobé dramatizace osudu Petra Voka vnímal Mařánek jako plagiátorství svého románu. Jednalo se především o rozhlasovou hru Zdeňka Endrise *Petr Vok z Rožmberka* z roku 1939 a za protektorátu úspěšně reprízovanou divadelní hru *Zuzana Vojířová*¹⁰⁰ režiséra a šéfa činohry pražského Národního divadla Jana Bora (1942), v pozdějším operním nastudování Jiřího Pauera. Autorovým zásadním protiargumentem se však stala čtenářská obliba jeho románu *Barbar Vok*, korunovaná zájmem filmové výroby o jeho adaptaci.¹⁰¹

Mařánek v *Listech z mého života* spontánně vyzvedává podstatný vliv protektorátní knižní konjunktury a zvýšeného zájmu filmové výroby o spolupráci se spisovatelem na svou literární a kulturně politickou kariéru. Dokladuje je vyčíslením finančních příjmů,

⁹⁸ Podobná kritika provázela i Mařánkův biografický román o Bedřichu Smetanovi *Píseň hrdinného života*. V autorově pozůstalosti je dochován osobní dopis od muzikologa Mirko Očadlíka, který Mařánkovi otevřeně sděluje odmítavé stanovisko k tomuto dílu: „[...] takový falso-realismus, kdy chybí právě umělecký postřeh, který by materiálový nedostatek překlenul. [...] Zkrátka je to polotovar, jaké si navykl produkovat rozhlas a filmu, ale naprosto ne dílo, které by bylo důstojné svého námětu.“ (LA PNP, fond Jiří Mařánek, č. př. 145/73, kart. 6)

⁹⁹ Vedle publikovaných kritických ohlasů se v případě kritických postojů Jaroslava Seiferta, Vladislava Vančury nebo Vítězslava Nezvala opíráme pouze o zprávy v Mařánkových denících, které nejsou doloženy v dalších zdrojích.

¹⁰⁰ Hlavní roli Petra Voka ztvárnil Zdeněk Štěpánek, přičemž tutéž postavu měl hrát také v nerealizované filmové adaptaci Mařánkova románu.

¹⁰¹ „Skvělá odpověď všem těm sejčkům a intrikánům, kteří psali o ‚strojeném referátu‘, o ‚schématech‘ a podobné blasfemii.“ (*Deník VIII.*, duben 1939 – prosinec 1939, s. 705)

které pro něj představovaly zásadní existenční pomoc, protože mu umožnily splatit dlouhodobě nezvladatelné vysoké dluhy.¹⁰²

*A tak v té době konjunktury jsem dějinného dne 12. prosince 1943 posléze zaplatil bance Slavii svůj poslední a nejtěživější dluh [...] Teprve tehdy jsem se dočkal (po dvaceti letech!) dne, kdy jsem volně vydechl: nejsem nikomu na světě nic dlužen [...] Skoro mravní naučení mnoha mladým ztroskotancům: že člověk nemá nikdy zoufat. Z písaře ministerským radou!*¹⁰³

Za druhé republiky a protektorátu tedy prošla spisovatelská kariéra Jiřího Mařánka řadou proměn. Změnil se žánrový a stylový charakter jeho tvorby; autor získal finanční zajištění a čas na soustavnější uměleckou činnost, a i proto byl nebývale literárně produktivní; jeho tvorba sklízela velký čtenářský ohlas. Co víc, o její adaptaci projevila zájem filmová výroba, k čemuž v případě tohoto spisovatele došlo vůbec poprvé. Mařánek se také účastnil námětových soutěží opakovaně vyhlašovaných Filmovým studiem a také mu byla nabídnuta funkce filmového lektora. Celou naznačenou soustavu změn bychom mohli zahrnout do kategorie „profesionalizace spisovatele“. Z hlediska kinematografie tyto Mařánkovy zkušenosti dokládají množství se výzvy filmové výroby ke spisovatelům a s tím související výraznější zastoupení adaptovaných látek z okruhu současné literatury nebo dramaturgický zájem o historické náměty s národním akcentem.

Barbar Vok, Peter Wok, Petr Vok: námět putující protektorátní kinematografii

V období protektorátu dochází nejen ke konjunktře knižní, ale i filmové, jakkoli nemůžeme opomíjet kulturně represivní rovinu protektorátních poměrů. Paradoxně to souvisí s omezením počtu výrobních subjektů a se snižováním výrobních kvót.¹⁰⁴ Jedná se o obecné projevy centralizace a zesilujícího státního dozoru kultury. Obdobná tendence se tak objevuje i v literárně vydavatelské praxi, kde při zachování výše celkového nákladu klesal počet nakladatelství, stejně jako počet vydaných knižních titulů.¹⁰⁵ Výše státních a veřejných subvencí na filmovou výrobu ovšem nebyla německou správou omezována, a naopak dosahovala svého historického maxima.¹⁰⁶

¹⁰² Podle Mařánkových zápisů činily jeho dluhy ve 30. letech 130 000 korun. Tento údaj se nám nepodařilo potvrdit z dalších zdrojů, nicméně pravidelné splátky věřitelům prokazují finanční doklady obsažené v jeho pozůstalosti. Tyto potíže autor neurčitě zdůvodňuje „hýřivým životem“.

¹⁰³ *Listy z mého života II.*, s. 57 (LA PNP, fond Jiří Mařánek, č. př. 125/13, kart. 20).

¹⁰⁴ Protektorát totiž nepředstavoval pro Německou říši jen levné a dobře vybavené produkční zázemí, ale i odbytiště německého filmového exportu.

¹⁰⁵ Konkrétní počty vydaných knih v letech 1939–1941 – srov. Doležal 1995, s. 153.

¹⁰⁶ Pro konkrétní výše státních dotací srov. Czesany Dvořáková 2011, s. 273–274.

Nebývalá finanční a organizační podpora – a tedy i dozor – státu, vysoká návštěvnost českých filmů i peněžní inflace umožnily reálný rozvoj kinematografie z hlediska estetické úrovně, rozšíření filmové osvětové a vydavatelské činnosti, posílení personálního backgroundu načerpaného mimo jiné i z dalších uměleckých oborů. Logickým důsledkem těchto změn bylo i zavedení oficiálního dramaturgického dozoru, který cenzuroval filmové náměty ještě před jejich výrobou. Tím ovšem také vznikl prostor pro výkon filmové dramaturgie jako kreativní kategorie.¹⁰⁷

Jiří Mařánek na atraktivní podněty filmového oboru v období protektorátu opakovaně reagoval: podle jeho deníkových záznamů a úřední korespondence se účastnil námětových soutěží v letech 1939, 1942,¹⁰⁸ 1943 a 1944, aniž by se mu podařilo v některé z nich uspět. Významnější kapitolou jeho tvůrčí spolupráce s protektorátní kinematografií tak zůstává nerealizovaná adaptace románu *Barbar Vok*, která figurovala ve výrobním plánu společnosti Elekta na rok 1940. Záměr využít tento román pro filmový námět byl logický: jednalo se o čtenářský bestseller pojednávající o autentické osobnosti z českých dějin. Národně historický akcent jako jeden z typických projevů tehdejší kultury se v kinematografii projevoval preferencí historického žánru, adaptování českých literárních klasiků a využívání dalších národně kulturních odkazů a symbolů.¹⁰⁹ Není na místě vnímat tyto projevy jen v rovině „českého národního specifika“, protože v německé filmové kultuře je také přítomen étos „ke kořenům“, obdobné žánrové preference nebo historismus (srov. Welch 2001). Česká kulturní obec však zároveň operovala vlastní programovou strategií vůči filmové produkci za protektorátu. Tyto nároky, které měl podle Elmara Klose formulovat v roce 1939 Vladislav Vančura, zněly: nekolaborovat, obezřetně pracovat se současnou tematikou, podporovat národní povědomí obratem k historii a podporovat uměleckou

¹⁰⁷ Změnu poměrů popisuje jeden z významných dobových aktérů Elmar Klos: „[...] v období okupace byly vybudovány skutečné dramaturgické kolektivy, personálně vybavené takovými počty vysoce kvalifikovaných sil, že množství dramaturgů, lektorů a scenáristů v zaměstnaneckém nebo smluvním poměru několikanásobně převyšovalo množství ročně vyráběných filmů. Násilné redukce výrobní kvóty českých filmů využily obě produkční firmy [Lucernafilm a National – pozn. autorky] k vyřazení všech netalentovaných a bezperspektivních pracovníků s výjimkou dvou tří lidí, nad nimiž protektorátní úřady držely ochrannou ruku. Pokud to jen trochu bylo možné, byla tvůrčí možnost dávána kádru skutečně schopných autorů, režisérů a herců. To byl také hlavní důvod, proč se v posledních letech války znatelně zlepšila průměrná kvalita českých filmů.“ (Klos 1988, s. 43)

¹⁰⁸ Tato soutěž, vypsána Filmovým studiem z pověření ministerstva obchodu v roce 1941, byla rozsahem přihlášených prací i avizovanou výší odměny vítězům výjimečná. Podle oficiálního znění výzvy mělo být uděleno celkem dvanáct cen dotovaných částkou 72 500 korun. Každému účastníkovi, který splnil podmínky soutěže, měl být automaticky vyplacen honorář 1 500 korun (!). Do soutěže se tak přihlásilo 1 040 námětů. V porotě zasedali dva zástupci Sboru filmových lektorů Miroslav Rutte a Karel Smrž, režisér Martin Frič, zástupce filmové publicistiky Artuš Černík, zástupce filmové výroby Vladimír Kabelík, předsedou byl zástupce ministerstva školství a národní osvěty František Chmelař.

¹⁰⁹ Docházelo například k využívání skladeb Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany pro filmovou hudbu (Klímeš 2016, s. 262–263).

úroveň filmu. Výhrou českého filmu bylo, že se tyto nároky automaticky nekřížily se zájmy protektorátní správy (Klos 1988, s. 43–44).

První zmínka o filmové adaptaci *Barbara Voka* se objevuje v Mařánkových deníkových záznamech z května 1939, tedy zhruba rok po prvním, už téměř rozebraném vydání tohoto románu.¹¹⁰ Významný filmový dramaturg a lektor Karel Smrž¹¹¹ si tehdy od vydavatelství Družstevní práce vyžádal jeho exemplář, treatment pak spolu s Mařánkem zpracoval zkušený scenárista Václav Wasserman.¹¹² Okolnostem literární přípravy, cenzurního schvalování i spekulacím, proč k natáčení nedošlo, se Mařánek v denících nadále věnuje až do konce války. Mařánkovo „chronické“ přemítání o osudu filmové adaptace totiž živily opakované přísliby její realizace. Převážně se jednalo o dohady, které autor neopíral o žádná oficiální stanoviska ani otevřenější vyjádření představitelů výroby. Vycházely především z jeho soukromých rozhovorů se Zdeňkem Štěpánkem, jenž jako další scenárista připravované adaptace *Barbara Voka* udržoval s představiteli filmové výroby bližší vazby. Izolovanost spisovatele vůči filmovému zpracování jeho vlastního textu a nepřehlednost schvalovacích a výrobních postupů je příštím tématem, široce diskutovaným především v prvním desetiletí zestátněného filmu. Jiří Mařánek – tehdy už jako zástupce státního dramaturgického dozoru – označil tyto zkušenosti za příčinu „filmofobie“ spisovatelů,¹¹³ projevující se jejich údajným nezájmem o spolupráci s filmem.

O opakovaných záměrech zfilmování *Barbara Voka* vypovídají také archiválie¹¹⁴ protektorátní filmové výroby: v roce 1940 získala společnost Elekta práva na jeho zfilmování, pod názvem *Barbar Vok* nechala vypracovat scénář a dala jej ke schválení Filmovému poradnímu sboru; o dva roky později Prag-film¹¹⁵ jako mateřská společnost Elekty dokonce navrhl natočení německé verze¹¹⁶ s titulem *Peter Wok* a na sklonku

¹¹⁰ *Deník VIII.*, duben 1939 – prosinec 1939, s. 676. O pravděpodobnosti této informace svědčí smlouva s nakladatelstvím Družstevní práce na druhé vydání románu z 11. října 1939, k němuž došlo v prosinci téhož roku.

¹¹¹ Karel Smrž je soudobým příkladem kulturního mediátora figurujícího mezi autory námětu, filmovou výrobou a státní ideologií.

¹¹² O přípravách filmové výroby informoval rozhovor s Jiřím Mařánkem v *Národních listech* z února 1940 (Kolbaba 1940, s. 5).

¹¹³ Nedostatečným zapojením spisovatelů do námětové činnosti se zdůvodňoval kritický nedostatek filmových námětů pro výrobu, jenž byl příznakem centralizovaného řízení kinematografie (Mařánek 1955).

¹¹⁴ NFA, fond Prag-Film, inv. č. 431, 432; NFA, fond Elekta, a. s., inv. č. 183–225.

¹¹⁵ Pragfilm, dceřiná společnost říšského koncernu Ufi transformovaná z Havlovy společnosti AB, pronajímal barrandovské ateliéry a současně vyráběl filmy, na nichž spolupracovala řada českých herců a filmařů (Dvořáková 2002, s. 102–104).

¹¹⁶ Elektafilm byl spolu se Slaviafilmem největším meziválečným producentem jak českých filmů, tak jazykových verzí českých filmů. Natáčení jazykových verzí v období protektorátu bylo každopádně netypickým postupem.

války v roce 1944 jej pak česká výrobní společnost Nationalfilm¹¹⁷ pod názvem *Petr Vok* postoupila k opětovnému schvalování v rámci Českomoravského filmového ústředí. Od předlohy takticky využívající čtenářsky úspěšný románový příběh z českých dějin přes německou produkci, včetně samostatné německé jazykové verze filmu, se tak námět „vrací“ zpět do českého výrobního rámce, kde už je připravována koncepce zestátnění a sestavován námětový rezervoár, z něhož bude moci poválečná výroba čerpat.

Zfilmování námětu se jevilo jako reálné především v roce 1940, kdy byl zpracováván literární scénář, uskutečnila se registrace námětu¹¹⁸ a o přípravách natáčení opakovaně referoval tisk a rozhlas. Tehdejší zápis ze schůze výrobní komise Filmového poradního sboru při ministerstvu obchodu o projednání treatmentu *Barbara Voka* uzavírá stanovisko, že „lze doporučit, aby firma dala psát scénář“. Ještě před konáním této schůze (27. března 1940) Mařánek postoupil práva ke zfilmování románu společnosti Elekta,¹¹⁹ která současně uzavřela smlouvu s divadelním a filmovým hercem a scenáristou Zdeňkem Štěpánkem na hlavní hereckou úlohu a tvorbu scénáře.¹²⁰ O tom, že scénář vypracuje právě Zdeněk Štěpánek, byl Mařánek dodatečně zpraven vedením Elekty spolu s další zásadní informací, že film bude režírovat Otakar Vávra.¹²¹ Mařánek k angažování renomovaného tandemu Vávra–Štěpánek zaujímá v denících rozporuplný postoj: na jedné straně je vnímá jako zadostiučinění vůči odmítavým literárním kritikám, na straně druhé má obavy z konkurence a upozadřování vlastního autorství zapříčiněné nezájmem filmařů o jeho scenáristickou účast na tomto projektu. Jiří Mařánek byl zvláště podezíravý vůči Otakaru Vávrovi, což souviselo s někdejší zamítnutím jeho scénáře k filmu *Jedenácté přikázání* (Martin Frič, 1935), který následně zpracoval tehdy začínající scenárista a režisér Vávra.¹²² Mařánkův pocit ohrožení eskaloval v důsledku vyjádření Zdeňka Štěpánka v interview pro noviny *Expres*, že

¹¹⁷ Společnosti Nationalfilm a Lucerna představovaly jediné české filmové výrobny v období protektorátu.

¹¹⁸ NFA, fond Elekta, a. s., kart. 12.

¹¹⁹ *Protokol na věčnou paměť* uzavřela s Jiřím Mařánkem 17. ledna 1940 společnost Slaviafilm, která byla kapitálově i personálně silně propojena se společností Elekta. Honorář za postoupení práv činil 10 000 korun, přičemž součástí smlouvy byla i odměna 5 000 korun a vypracování treatmentu. (K velkorysé výši odměny si Mařánek v denících poznamenává: „Nikdy jsem neviděl tolik peněz pohromadě.“) Smlouvu se Zdeňkem Štěpánkem na scénář a hlavní roli v tomto filmu už uzavřela Elekta (NFA, fond Elekta, a. s., kart. 12).

¹²⁰ Podle *Pamětního protokolu* z 26. ledna 1940 bylo součástí honoráře ve výši 30 000 korun Štěpánkovo herecké ztvárnění i scenáristická činnost. Samostatnou položku smlouvy tvoří příspěvek na herecký kostým ve výši 10 000 korun (NFA, fond Elekta, a. s., kart. 12).

¹²¹ Vávra a Štěpánek v tomto období scenáristicky i v rámci hereckého obsazení spolupracovali také na filmu *Cech panen kutnohorských* (1938) a scénáři *Nezbedný bakalář* (1941), který byl natočen až v roce 1946.

¹²² Odmítnutí Mařánkova scénáře zdůvodnil producent Vladimír Kabelík nedostatečným přepracováním původního divadelního námětu pro potřeby filmu.

východisky pro scénář *Barbara Voka* jsou Březan, Jirásek a Třebízský, přičemž Mařánek zůstal zcela opominut.¹²³ Na to Jiří Mařánek zareagoval v rozhovoru v *Národních novinách*, aby poukázal na své výlučné autorství: „Předlohou filmu, což zdůrazňuji, zůstane v každém případě můj román *Barbar Vok*“ (Kolbaba 1940, s. 3).

Proč k natáčení – navzdory přípravám a souvisejícím investicím – nedošlo, nelze s určitostí stanovit. Sám Mařánek to v denících zdůvodňuje mocenským zásahem vyvolaným nežádoucím obsazením hlavní ženské postavy. Tuto kuloární informaci získal od Zdeňka Štěpánka, který ji zmiňuje i ve svých pamětech, kde v souvislosti s *Barbarem Vokem* hovoří přímo o „zákazu natáčení“:

Napsal jsem scénář na Mařánkuv námět „Barbar Vok“, psal jsem jej s Mařánkem a Vávrou. Scénář měl dvě krásné ženské role, z nichž jednu měla hrát Jiřina Šejbalová nebo Jiřina Štěpničková. Scénář sliboval dobrý film a k svému velkému překvapení jsem se dozvěděl, že se má točit ve dvou verzích, české a německé. Tu však zasáhla žena, která se hřála na výsluní vysokého nacistického hodnostáře, jenž pak zakročil tak energicky, že natáčení bylo zakázáno. (Štěpánek 1964, s. 236)

O Štěpánkovo vyjádření se opírají i okrajové historiografické zmínky o tomto námětu, které jej zahrnují do okruhu politicky cenzurovaných filmových předloh (Doležal 1996, s. 208).¹²⁴ Zápis o zamítnutí registrace námětu *Barbar Vok* zařazeného do výrobního plánu společnosti Elekta pro období 1940–1941,¹²⁵ který by tuto domněnku potvrzoval, však k dispozici nemáme. V archivních materiálech není dochována ani žádost o registraci námětu pro Filmový poradní sbor, která by nám poskytla informace ohledně soupisu postav a plánovaného hereckého obsazení. Mařánkovo a Štěpánkovo „senzační“ zdůvodnění nicméně vypovídá spíše o soudobé zášti vůči prominentním hereckým hvězdám než o reálných příčinách nedokončené výroby filmu. Pravděpodobnější okolností mohly být obavy producentů z politických konotací příběhu vzpurného Rožmberka, jež by mohly podněcovat protirežimní nálady, respektive ohrozit výrobní investice případnou cenzurou. Tento předpoklad podporuje skutečnost, že za protektorátu nevznikl žádný historický film, přesněji řečeno, nebyl dokončen žádný z existujících námětů o událostech a osobnostech českých dějin (Klimeš 1989,

¹²³ Mařánek si k interview poznamenává: „A o Barbaru Vokovi ani zmínky! Patrně Vávrovina. Jsem tím velmi rozrušen! Všude záměrně lotrovina na programové umlčování mého jména.“ (*Deník IX.*, prosinec 1939 – srpen 1941, s. 810)

¹²⁴ Jedná se o náměty *Noc na Karlštejně*, *Pimprlový král* o Matěji Kopeckém, námět o svatém Václavovi nebo pohádku *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*.

¹²⁵ Konkrétní termín natáčení byl stanoven na červenec a srpen roku 1940. Je uveden v příloze dopisu od Elekty adresovaného německému důvěrníkovi („Treuhänderovi“) Karlu Schulzovi z Českomoravského filmového ústředí, které za protektorátu zajišťovalo povinnou registraci filmových námětů.

s. 59–60).¹²⁶ O producentské taktice upozadit českou národněhistorickou identitu postavy Petra Voka svědčí doporučení dramaturga Uhlmana převzít tuto látku i pro výrobu německé verze Prag-Filmem: „Snímek se může stát velkým dílem Prag-Filmu. Je dramatický, odehrává se ve zdejšímu prostoru a využívá nejskvělejší epochy této země, a to doby Rudolfa II.“¹²⁷ Všimněme si příznačného transponování kulturně historické povahy námětu z pozdní renesance do období baroka, představujícího epochu preferovanou protektorátní ideologií (Gebhart – Kuklík 2004, s. 190), a přesunutí pozornosti od ústřední postavy českého šlechtice k německému císaři.

Studie Ivana Klimeše o Nezvalově nerealizovaném scénáři *Prodané nevěsty* vylučuje zásah politické cenzury s odůvodněním, že tato opera mohla být souběžně uváděna na scéně Národního divadla.¹²⁸ Historická postava Petra Voka tehdy také vystupovala v divadelním zpracování, konkrétně v Borově hře *Zuzana Vojířová*, která byla populárním titulem repertoáru Národního divadla, a dále pak v divadelním přepisu Mařánkova *Barbara Voka* uváděného převážně v oblastních divadlech. Bezproblémové divadelní představení díla však nemuselo zaručovat schválení jeho filmové verze. Navzdory tomu se tedy přikláníme k variantě politického pozadí skutečnosti, že k natáčení nedošlo.

Možnost zfilmování *Barbara Voka* se na podnět Nationalfilmu otevírá ještě v letech 1943 a 1944.¹²⁹ Tato česká výrobní společnost, která nebyla institucionálně vázána na Pragfilm ani její dceřinou společnost Elekta, připravující adaptaci *Barbara Voka* v roce 1940, projevila navíc zájem o filmový námět podle Mařánkovy povídky *Ještěrka v červeném bludišti* (1928).¹³⁰ Výzva Nationalfilmu nepřímo souvisela s realizací rozsáhlé spolupráce českých spisovatelů s filmem: právě z popudu Nationalfilmu zažádalo Českomoravské filmové ústředí u Ministerstva lidové osvěty o uvolnění 52 českých spisovatelů pro filmovou výrobu. Z podnětu této akce vzniklo celkem 48 námětů od 47 autorů, mezi nimiž figuroval také Jiří Mařánek s komediálním námětem *Podleťní bouře*, který ovšem nebyl doporučen k realizaci.¹³¹ Cílem této akce

¹²⁶ Stranou ponecháváme dílčí historické motivy a reminiscence, které figurovaly v tehdejších historických filmech.

¹²⁷ NFA, fond Elekta, a. s., inv. č. 183–225, kart. 12.

¹²⁸ Pravděpodobnějším důvodem mělo být lektorské odmítnutí Nezvalova přepisu opery do realistické venkovské veselohry.

¹²⁹ LA PNP, fond Jiří Mařánek, kart. 7.

¹³⁰ Ke zfilmování této povídky došlo v roce 1948 (režie František Sládek), kdy Mařánek působil jako předseda Filmového uměleckého sboru a vedoucí dramaturgického oddělení V. (filmového) odboru ministerstva informací. Spolu s biografickým filmem *Z mého života* (Václav Krška, 1955) se jedná o jediné adaptace Mařánkovy literární tvorby.

¹³¹ Mařánkuv námět byl v *Přehledu výsledků spolupráce českých spisovatelů s filmem* hodnocen jako: „Společenská komedie, která chce uvést na správnou míru historie věčně nestárnoucích mužů a [...] pánů se šedivějícími skráními [...].“ Sama myšlenka není špatná. Ale filmovou povídku nelze doporučit k realizaci. Látka je tu řešena povrchně, nedramaticky a nevěrojatně.“ (NFA, fond ČMFÚ, inv. č. 214) K tvorbě námětu *Podleťní bouře* si Mařánek v denících skepticky poznamenává: „V noci

byla záchrana literátů před totálním nasazením, ale v jejím pozadí figuroval záměr zajistit náměty pro poválečnou filmovou výrobu (Dvořáková 2011, s. 270). Přezkoumávání filmově adaptačního potenciálu původní literární tvorby Jiřího Mařánka, včetně *Barbara Voka*, pak bylo dalším projevem této taktiky.

Námět s titulem *Petr Vok* byl dramaturgickým oddělením Nationalfilmu postoupen k registraci s doporučením lektorů, aby mu byl „dán větší historický ráz“, ¹³² a následně byl znovu posuzován dramaturgickým sborem Českomoravského filmového ústředí. ¹³³ K jeho výrobě nicméně opět nedošlo, a to ani po válce, kdy se Mařánek ocitl v čele státního dramaturgického dozoru a působil také jako scenárista a autor námětů. Těsně po skončení války vznikly hned dva výpravné historické filmy: *Rozina sebranec* (1945) a *Nezbedný bakalář* (1946). Právě *Nezbedný bakalář* vykazuje s *Barbarem Vokem* mnoho paralel: realizoval jej stejný autorský tandem Štěpánek–Vávra, scénáře obou námětů vznikaly prakticky souběžně v první půli roku 1940, v obou případech je protagonistou „renesanční frejř a buřič“. Upřednostnění *Nezbedného bakaláře* zřejmě nemělo direktivní pozadí (Klimeš 2001, s. 81), ačkoli právě tato adaptace Zikmunda Wintera měla oproti *Barbaru Vokovi* kredit námětu vysoce hodnoceného protektorátním Filmovým poradním sborem. Každopádně po zestátnění filmu už pro náměty, jejichž rezonance byla vázána na okupační poměry, nebyl prostor. Není náhodou, že v roce 1947 byl podle Mařánkovy předlohy natočen film *Červená ještěrka*, a nikoli opakovaně připravovaný *Barbar Vok*. Postava posledního Rožmberka se ve filmu objevuje až v 70. letech v komediích *Svatby pana Voka* (1970) a *Pan Vok odchází* (1979), které režijně a scenáristicky zpracoval Mařánkuv generační soupeř Karel Steklý podle vlastního námětu. ¹³⁴ Ze svědectví dramaturgyně Marcely Pittermannové ovšem vyplývá, že scénář k prvnímu z těchto filmů nenapsal Karel Steklý, ale Jan Procházka, který už v této době nemohl z politických důvodů oficiálně působit (Hulík 2011, s. 137). ¹³⁵

Poslední zmínka o zfilmování *Barbara Voka* se v Mařánkových denících objevuje ještě v srpnu roku 1945 – jen několik dní po Benešově podpisu dekretu o zestátnění filmu – v souvislosti s přelomovou událostí autorovy kariéry: ministr Václav Kopecký

ve 2 hod. dokončen film pro filmovou akci Filmového studie ‚Podleťní bouře‘ [...]. Má to 36 stránek, dostanu za to 5.000 K a filmová hladina se zavře. Jako vždy. Škoda času a práce.“ (*Deník XXVII.*, s. 1840)

¹³² Na podnět ředitele společnosti Karla Feixe vypracoval Jindřich Honzl posudek, kde kritizoval Štěpánkovo pojetí typologie hlavní postavy a povrchní zpracování historické látky, v němž není jasná příslušnost k renesanci nebo baroku (NFA, fond Prag-film, inv. č. 431, kart. 32).

¹³³ Posouzením námětu byli pověřeni Miroslav Rutte, Jan Zajíc a Karel Smrž (NFA, fond Prag-Film A. G., kart. 32).

¹³⁴ Typologie Petra Voka je zde koncipována zcela protichůdně vůči doporučením protektorátních lektorátů i výhradám soudobé literární kritiky: dramatický potenciál této postavy je zploštěn na komickou postavu požívačného milovníka.

¹³⁵ Procházkovo jméno nefiguruje v dokumentech produkce ani v žádné z verzí scénáře.

jej na návrh Vítězslava Nezvala jmenoval do Filmové rady a nabídl mu vedení dramaturgického oddělení nově ustaveného filmového odboru Ministerstva informací.

Nezval mi především říká, že mi byl právě poslán dekret členství ve filmové radě, ale zároveň mě naléhavě přemlouvá, abych se ujal jako šéf vedení dramaturgického oddělení. Odtud mě vede Nezval přímo k ministru Kopeckému, jenž mě vítá postaru – přátelsky.¹³⁶ [...] Min. Kopecký mě upozorňuje, že sedí právě v pokoji Moravcově... a ukazuje patenty, které tu měl pro svou bezpečnost. Naléhá rovněž, abych místo přijal, a nabádá, aby se dělal můj „Vok“ – se Štěpánkem.¹³⁷

Epizoda Mařánkova nerealizovaného filmového námětu vypovídá o proměňujících se poměrech v literárně vydavatelské praxi, filmové výrobě a státu. Hlavní posun se týkal postupné přeměny státu ve výhradního producenta a distributora kultury. Ochrana české kultury se stala zásadním společenským zájmem i v rámci „antagonistických vrstev“ společnosti. Na konci války už nebylo cesty zpět k meziválečné heterogenní struktuře filmového podnikání. Nastavená regulace objemu produkce prostřednictvím kvalitativních kritérií iniciovala vznik nebo podporu profesí filmového dramaturga a filmového lektora. Současně dostala do hry spisovatele jako garanty umělecké kvality literární přípravy filmu, jako autory námětů a scénářů i jako kulturně politické činitele. Kdybychom se vztáhli k našemu aktérovi: v rozmezí patnácti let se pro něj film posouvá z pozice uměleckého konceptu do postavení „zaměstnavatele“ a reprezentanta politických zájmů.

¹³⁶ Tato poznámka mohla souviset se společným působením Mařánka a Kopeckého na Zemském správním úřadu pro Čechy v první polovině 20. let.

¹³⁷ *Deník XXXV.*, červenec 1945 – srpen 1945, s. 2123.

Básníci v ministerstvu informací

Název této kapitoly cituje verš z básně „Socialistická láska“, parodující Nezvalovu sbírku *Velký orloj* z roku 1949. Její autoři, studenti pražské filozofické fakulty Viktor Matys a Zdeněk Pachovský, v ní útočili na Nezvalovo mechanické propojování intimní lyriky s politicky angažovanou rétorikou.¹³⁸ Tento „kunderovský žert“ byl stíhán jako protistranický pamflet a způsobil jeho autorům závažné společenské postihy. Nejednalo se však o nějaký osamocený kritický útok, neboť *Velký orloj* a s ním i Nezvalova avantgardní minulost byly napadány recenzenty *Lidových novin*, *Mladé fronty* nebo *Kulturní politiky*. Pro nás je zde tato parodie podstatná z jiného důvodu: ilustruje kontroverzní společenskou odezvu, kterou vyvolávalo mocenské angažmá spisovatelů ve druhé polovině 40. let.¹³⁹ Celá aféra navíc nepřímě potvrzuje Nezvalovu prominentní pozici, což se projevilo i v jeho vyjmutí z okruhu tehdy kritizovaných představitelů meziválečné avantgardy. „Socialistická láska“ současně naznačuje poúnorový „problém“ dalších představitelů avantgardy: jak obstát v nových poměrech. Což byl také případ Jiřího Mařánka.

V této fázi však ještě zůstaňme v poválečném období. Tehdy se podstatně rozšířil rejstřík významů, které pro Mařánka film představoval: vedle umělecké a ekonomické roviny – tj. tvůrčí inspirace filmem a nových možností profesního uplatnění – se před ním objevuje i rovina mocenská a politická. Tato příležitost se mu naskytla v souvislosti s radikální transformací oboru v podobě zavádění státního monopolu, které probíhalo centralizovaným a koordinovaným způsobem, ale stejně tak i spontánně, skrze neřízené volby mnoha aktérů. Mařánek působil ve filmovém odboru ministerstva informací prakticky po celou dobu jeho existence: od jeho ustavení v polovině roku 1945 do jeho zrušení v roce 1949. Jedná se o období ministerského vedení filmu a etapu vrcholné centralizace kinematografie. Tento dočasný model splnil dvě základní funkce: napomohl realizaci zestátnění a komunistickému dozoru nad masmédií vůbec.

Ministr informací Václav Kopecký označil zestátnovací dekret filmu „za jeden z nejrevolučnějších aktů, dokladujících demokratizaci poválečného Československa“.¹⁴⁰

¹³⁸ Pro ilustraci uvádíme první dvě sloky „Socialistické lásky“: „Až mé mužství bude kulminovat ve znamení Panny / Tvůj prs bude sladký, podpaždí hořké, klín slaný / Jak mořské ryby rozhozené na divany / Jak sůl země jak politika naší strany // Dnes po celou noc budu hrát si / S tvým tělem jež se v mou náruč skácí / V tvé zahrádce tak rádi sídlí ptáci / Jak básníci na ministerstvu informací.“ NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký, svazek 5, archivní jednotka 154.

¹³⁹ Parodie se kromě filozofické fakulty stala populární i v redakcích *Mladé fronty*, *Tvorby* a *Kulturní politiky*. Ve vyšetřovacích protokolech jsou jako „obdivovatelé“ parodie proto uvedeni i A. J. Liehm s charakteristikou „typický ctižádostivý intelektuál“ a E. F. Burian s informací o tom, že byl před válkou „zastáncem surrealismu“. NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký, svazek 5, archivní jednotka 154. Ke kauze s protistranickým pamfletem srov. Knapík 2004; Kusák 1998; Drápala 1996; Šámal 2002.

¹⁴⁰ Expozé ministra informací Václava Kopeckého v Informačním výboru PNS, 24. ledna 1946. NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký, svazek 5, archivní jednotka 153.

Jeho vyjádření ilustruje politickou dimenzi, kterou tato oborová transformace pod vedením komunistického ministerstva informací nabyla.¹⁴¹ Ačkoli měl dlouhodobě připravovaný koncept zestátnění původně profesní, nikoli politicko-stranický charakter, stojí za jeho operativním poválečným přijetím právě politická obratnost komunistické garnitury.¹⁴² V tomto procesu se setkává dlouhodobá idea kulturní samosprávy s posilováním mocenského vlivu komunistické strany a nástupem totalitního režimu. Jakousi spojnici mezi těmito tendencemi jsou umělci, kteří získali řídicí posty na ministerstvu informací.¹⁴³ Do „instituce umělce“ jsou totiž projektovány společenské ideály, k nimž se společnost obrací právě v převratových a popřevratových poměrech.

Dočasná instituce poválečného Československa?

Pro pochopení předpokladů Mařánkova působení na ministerstvu informací musíme vystoupit mimo perspektivu individuálního aktéra k širším společensko-politickým souvislostem a k soudobým modelům politické reprezentace. Obrátme se proto k okolnostem vzniku ministerstva informací. Komunistický exil využil vlivu Sovětského svazu posíleného vítězstvím nad Německem a osvobozením převážného území Československa Rudou armádou. Tato konstelace – podpořená stigmatem „zrady“ spojenců v rámci mnichovské dohody – byla účinnou záštitou KSČ pro uskutečňování radikální politické a socioekonomické transformace poválečného Československa. Už během války KSČ plánovala strategii převzetí moci: znárodňovací procesy, postoj k ostatním politickým stranám, ovládnutí některých ministerských resortů, včetně ministerstva informací. Připomeňme, že zestátnění kinematografie, stejně jako znárodnění některých finančních a hospodářských odvětví, nebylo výlučně komunistickým zájmem: počítala s ním i londýnská vláda na základě konceptů domácích odborových seskupení, jakkoli v méně radikálním pojetí. Většinu „nadstranických“ záměrů – a mezi nimi i zestátnění filmu – ovšem komunisté po osvobození realizovali pod hlavičkou vlastních politických zásluh. Vysoce koncepční a rozhodný byl také přístup komunistické strany k jednáním o složení poválečné vlády a jejím programu (Balík, Hloušek, Holzer, Šedo 2011, s. 118–134).¹⁴⁴

¹⁴¹ Ministerstvo informací bylo mimochodem jedním z mála vládních resortů, v jehož čele po válce stanul příslušník KSČ.

¹⁴² K roli ministerstva informací v legislativním řešení tohoto procesu srov. David 2013, s. 70.

¹⁴³ Především v 90. letech bylo politické angažmá zmíněných umělců hodnoceno z etických hledisek co do účinné podpory KSČ vedoucí k nastolení totalitního režimu. Shrnutí polistopadových reflexí o „historickém omylu“ či „zradě“ intelektuálů a umělců provedl Milan Drápala v úvodu svého článku o politické působnosti Vítězslava Nezvala (Drápala 1996).

¹⁴⁴ Paralelu ke komunistickému přisvojení si projektu zestátnění filmu najdeme i v resortu ministerstva zemědělství vedeného komunistickým ministrem Júliem Ďurišem. V roce 1946 byla zkonfiskovaná půda německých obyvatel předávána českým zemědělcům coby zásluha komunistické strany. KSČ se tím podařilo získat venkovské voliče, jimž byla později půda odebrána při kolektivizaci zemědělství.

Po demisi exilové vlády jmenoval Edvard Beneš 4. dubna 1945 domácí vládu Národní fronty Čechů a Slováků. V historii Československa to byla vůbec první vláda, v níž byli zastoupeni komunisté. Ze šestnácti ministerstev obsadila KSČ spolu s KSS resorty vnitra, zemědělství, sociální péče, školství a informací (Průcha 2009, s. 64–65).¹⁴⁵ Složení této vlády vycházelo z jednání londýnské vládní reprezentace s moskevským vedením KSČ a se Slovenskou národní radou v posledních březnových dnech roku 1945. Rozpory, které se při jednáních o složení vlády objevovaly, se překvapivě tolik netýkaly stranického zastoupení jako poměru Čechů a Slováků. Jednou z výjimek byla výhrada národních socialistů, že jejich strana nespravuje žádný z klíčových resortů, tj. ministerstvo zahraničních věcí, ministerstvo národní obrany, vnitra, ministerstvo financí, ministerstvo zemědělství ani ministerstvo informací.¹⁴⁶ Navzdory těmto neshodám došlo k rychlému a jednohlasnému schválení návrhu na sestavení nové vlády. Bezprostředně po jejím jmenování byl schválen Košický vládní program, který mimo jiné formuloval koncepci poválečné obrody, vypořádání se s válečnými nepřáteli a prosovětské směřování zahraniční politiky. Došlo k nastolení režimu „lidové demokracie“, která měla – kromě politické roviny – uplatňovat demokracii také v hospodářské a sociální oblasti.¹⁴⁷ Toto „radikálně lidové“ pojetí demokracie reprezentuje právě ministerstvo informací, vykládající vlastní existenci jako „praktické uskutečnění ideálu“.¹⁴⁸

„Ministerstvo osvěty a informací chce prakticky uskutečnit ten ideál, že všechny hodnoty kulturní, bohatství vědy a vzdělanosti a všechny, i ty nejvyšší výtvořiny umění slovesného, hudebního, dramatického a výtvarného budou zlidověny ve smyslu zpřístupnění lidu...“¹⁴⁹ Pro tuto koncepci byla určující rétorika kolektivismu, v níž byly národní zájmy prostoupeny se zájmy státními, které současně sloužily k šíření politického vlivu KSČ. Kopecký v tomto smyslu argumentoval pro vznik ministerstva jako poučení z neblahých válečných zkušeností, se zvláštním důrazem na selhání spojenců v rámci mnichovské dohody.

¹⁴⁵ Klement Gottwald a Viliam Široký obsadili také funkce místopředsedů vlád. Zdeněk Nejedlý jako ministr školství a osvěty tehdy zastupoval pozici nestraníka.

¹⁴⁶ Tato výhrada nenalezla podle obsahu *Záznamu debaty o politickém složení první poválečné vlády 27. a 28. března 1945 v Moskvě* patřičnou odezvu a nedošlo k jejímu dalšímu řešení. In: Kaplan 1992, s. 119.

¹⁴⁷ Co do spojení prvků pluralitní parlamentní demokracie s autoritářským posilováním státní moci uskutečňovaným prostřednictvím zestátnění soukromého majetku bývá režim třetí republiky označován jako hybridní. Historici a politologové jsou však v označování třetí republiky jako „hybridního režimu“ nejednotní. Například v kompendiu *Politický systém českých zemí 1848–1989* je preferováno jeho zařazení do kategorie totalitního režimu.

¹⁴⁸ Ministerstvo informací fungovalo pod tímto názvem od svého založení v roce 1945 do dubna 1948. Následně získalo do správy i osvětovou agendu, takže do zrušení v roce 1953 působilo pod názvem Ministerstvo informací a osvěty.

¹⁴⁹ NA, f. MI, kart. 24.

Dostatečně a žel pozdě se uznalo, jak bylo chybné, že již dříve demokratické země nedisponovaly zvláštním orgánem, který by mohl čeliti hanebné fašistické propagandě a který by účinně uplatňoval strategii pravdy proti strategii lži německé hitlerovské propagandy. [...] Vzpomeňme, jak Hitler dovedl pomocí této lživé propagandy odstrašiti naše západní velmocenské spojence i malodohodové spojence [...], jak tu dovedl vsugerovati vědomí slabosti, strachu a beznaděje, až se v září 1938 kapitulovalo. Ano jest jisto, že schopnost obrany naší republiky na poli psychologického, morálního a ideového boje byla nejslabší.¹⁵⁰

Rok po skončení války byla protifašistická argumentace přirozeně tím nejúčinnějším apelem na veřejné mínění. S podobným zdůvodňováním existence této instituce se setkáváme například i v soudobém slovenském tisku, zde se ovšem vztahuje k tamnímu Pověřenectvu informací.¹⁵¹ Je třeba si uvědomit, že ve slovenském kontextu má protifašistická rétorika výraznější vnitropolitické konotace:

Stopy goebbelsovskej šesťročnej propagandy, účinne podporovanej judášskými výhodami arizátorov, gardistov a podobných konjunkturálnych živlov, tu nesporne sú. Alebo, ako to u nás Erenburg povedal, fašizmus sme zlikvidovali vojensky, ale nezlikvidovali sme ho ešte v mysli všetkých ľudí. Pre zlikvidovanie tohto duchovného fašizmu bolo po oslobodení zriadené Povereníctvo pro informácie. (Oršuliak 1946)

Ministerstvo informací představovalo vysoce strategický resort, který zajišťoval centrální řízení a kontrolu masmédií a některých (technicky reprodukovatelných) uměleckých oborů jako rozhlasu, tisku, vydavatelské činnosti, kinematografie i fotografie. V roce 1946 ministerstvo informací tvořilo šest odborů: I. odbor informační, II. odbor tiskový, III. odbor publikační, IV. odbor rozhlasový, V. odbor filmový, VI. odbor pro kulturní styky s východem a západem. Spolu s vedením ministerstva zemědělství a ministerstva vnitra zajistilo vhodné podmínky pro komunistické převzetí moci. Poválečná působnost ministerstva informací tak výrazně anticipovala společenské

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Centralizace řízení kinematografie se projevovala i v organizaci slovenského filmu, který de facto spadl pod Kopeckého ministerstvo informací jako ústřední vládní instituci. Po volbách v roce 1946, které na Slovensku vyhrála Demokratická strana, a nikoli komunisté, nabývalo toto vazalství odporující původní dohodě v rámci Košického vládního programu strategickou hodnotu. Co se týká období třetí republiky, tak část pravomocí byla nicméně delegována na Pověřenectvo informací, jehož součástí byl i VI. odbor filmový, který vedl literární kritik Michal Považan. Rozsah pravomocí a jejich poměr vůči ústřední vládě neměl do roku 1948 pevnější ukotvení, neboť se dařilo uzavřít dohodu s českou stranou. Důvodem nejasností a neshod byla míra autonomie státního řízení slovenské kinematografie vůči českým ústředním orgánům. Často tak docházelo k souběhu, respektive křížení pravomocí mezi českými ústředními a slovenskými úřady.

a politické poměry po Únoru 1948. Nelze však opomenout kontinuitní nebo spíše nástupnickou vazbu ministerstva informací k ministerstvu lidové osvěty, které bylo zřízeno v polovině roku 1942 v rámci reformy veřejné správy, která bývá označována jako Heydrichova. V období druhé světové války byla ministerstva informací mimochodem zřizována i v Anglii, Spojených státech amerických, po válce byly podobné ministerské resorty zřízeny ve Francii, v Polsku, Jugoslávii, Bulharsku atd. Tato instituce vznikla s cílem centralizovaně kontrolovat prostředky masové působnosti: cizinecký ruch, tiskovou a publikační činnost, divadla, výtvarné umění, hudbu, tanec a ovšem i kinematografii. V této oblasti pak ministerstvo konkrétně řídilo státní podporu filmu, schvalování filmů a udělování kinolicencí; filmová výroba zůstala pod správou ministerstva průmyslu, obchodu a živností (Dobeš 2013, s. 55). Ačkoli protektorátní ministerstvo lidové osvěty nemělo co do plánované působnosti odpovídající dopad, nepřímo napomohlo poválečnému přijetí dozoru tohoto ministerského resortu nad kulturou. Další důležitou změnou, kterou od něj převzalo i nástupnické ministerstvo informací, byla správa kinematografie. Veškeré úrovně státního řízení filmu byly soustředěny pod V. odbor ministerstva informací, a to i včetně těch, které za protektorátu spadaly pod ministerstvo obchodu nebo ministerstvo vnitra. Pátý odbor tak spravoval výrobu, distribuci, uvádění, vývoj a dovoz, amatérskou kinematografii, ale i fotografii.¹⁵²

Z projevu Václava Kopeckého v Prozatímním národním shromáždění z roku 1946 vyplývá, že ministerstvo informací bylo předmětem kritiky politických konkurentů. Výhrady se týkaly přezaměstnanosti, vysokých nákladů na provoz úřadu a také jeho dočasného nebo přechodného statusu.¹⁵³ Kopecký je logicky interpretoval jako útoky, které jsou reálně namířeny proti komunistům. Ve svém projevu z ledna 1946 se ohrazoval vůči názoru, že ministerstvo informací je jen *pomíjivé dílo revoluce*.¹⁵⁴ Vztahoval jeho existenci nejen k poválečnému budování obnoveného Československa, ale i k „novému charakteru republiky“, který měl být trvale rozvíjen. „Novým charakterem“ rozumějme radikální politickou a socioekonomickou transformaci, která měla vést k převzetí moci KSČ. V Kopeckého výkladu představovalo právě ministerstvo informací projev nové politicko-společenské identity poválečného Československa. Z dostupných zdrojů i sekundární literatury o konstituování vlády Národní fronty navíc nevyplývá, že by ministerstvo informací bylo při svém založení koncipováno jako dočasná instituce, vázaná podobně jako například ministerstvo výživy pouze na

¹⁵² Agenda školního filmu částečně spadala i pod resort ministerstva školství, pod něhož příslušely také další umělecké obory jako divadlo nebo výtvarné umění.

¹⁵³ Ministerstvo informací zaměstnávalo v roce 1946 celkem 689 osob, z čehož bylo 145 zaměstnanců pragmatikálních a 517 smluvních. Měsíční náklady na provoz ministerstva se měly pohybovat mezi dvanácti až patnácti miliony, čímž se řadilo mezi ministerské resorty s nejnižšími provozními náklady. Expozé ministra informací Václava Kopeckého v Informačním výboru PNS, 24. ledna 1946. NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký, svazek 5, archivní jednotka 153.

¹⁵⁴ Tamtéž.

přechodnou etapu poválečné obrody. Navzdory tomu se Václav Kopecký už v průběhu roku 1948 podílel na reorganizaci ministerstva informací, která znamenala zrušení filmového odboru a souvisejících institucí, a v roce 1953 i na zrušení celého ministerského resortu. Jednalo se tedy skutečně o dočasnou instituci, která napomohla úspěšnému převzetí moci KSČ, ať už byla tato strategie předem plánovaná, nebo vyplynula z aktuálních politických potřeb a preferencí.

Filmový odbor ministerstva informací je typickou institucí pretotalitního režimu, respektive jeho „národněsocialistické“ fáze probíhající těsně po osvobození Československa (Balík, Houšek, Holzer, Šedo 2006). Toto relativně krátké období se neslo ve znamení entuziasmu z velkolepé společenské a kulturní transformace, která slibovala naplnění požadavků mnoha oborových a politických skupin. Obratným politickým tahem Václava Kopeckého byla realizace dlouhodobě plánovaného zestátnění kinematografie pod vlastním ministerským resortem, tedy pod komunistickou správou. A s účastí respektovaných reprezentantů umělecké scény. Pátý odbor ministerstva informací disponoval poměrně rozsáhlými mocenskými pravomocemi až do roku 1947, kdy došlo k částečnému osamostatnění filmové výroby vůči ministerskému vedení a jeho pozice se začala proměňovat. Nástup stranického řízení kultury v roce 1948 pak působení odboru uzavřel.

Umělci jako tradiční politická devíza

Ministr informací Václav Kopecký dokázal získat do vedoucích pozic svého úřadu renomované umělce převážně z literárních kruhů. Strategie jeho výběru potvrzovala, že literáti, a speciálně pak básníci, zaujímalí v kulturní reprezentaci výjimečné postavení.¹⁵⁵ Tato skutečnost je zjevná především u „neliterárních“ odborů, které disponovaly vlastním oborovým personálním zázemím. Příkladem byl právě filmový odbor, v jehož čele působil už od května 1945 Vítězslav Nezval, přednostou státní filmové dramaturgie coby samostatného oddělení tohoto odboru a současně předsedou Filmového uměleckého sboru byl Jiří Mařánek, místopředsedou Konstantin Biebl, mezi členy obou dramaturgických institucí figurovali František Hrubín, Karel Konrád, Marie Majerová, Antonín Matěj Píša, Marie Pujmanová; zaměstnanci a spolupracovníky tohoto ministerstva byli také František Branislav, Václav Lacina, Jan Noha a další. Spisovatelé měli dominantní zastoupení také ve vedoucích postech dalších ministerských odborů: přednostou publikačního odboru byl František Halas, přednostou rozhlasového odboru Ivan Olbracht, informační odbor vedl spisovatel Josef Kopta,

¹⁵⁵ Což dokládá například i dobová mediální rétorika pravidelně zdůrazňující fakt, že Vítězslav Nezval je básník. Ve zpravodajských týdenících referujících o událostech v kinematografii se pravidelně označuje jako *básník Nezval*. Údajně až do rozvoje anglického románu má renomé básníků pozici převyšující prozaické autory.

v čele VI. odboru pro kulturní a informační styky se spřátelenými národy působili Lumír Čivrný nebo Miloš Kratochvíl. Podpora respektovaných kulturních osobností tedy představovala nosnou kvalitu Kopeckého politické strategie. Angažmá renomovaných umělců na ministerstvu informací mělo totiž kredit všeobecného (a tedy i nadstranického) zájmu, což zpětně podpořilo legitimizaci komunistické moci. Schopnost těžit z této situace ilustruje Kopeckého projev v Informačním výboru Prozatímního národního shromáždění, v němž ministr uvedl dlouhý seznam umělců a vědců zaměstnaných na ministerstvu informací s dovětkem, že se jedná o „dostatečnou vizitku pro činnost našeho ministerstva“.¹⁵⁶ Příkladem medializace tohoto „spojenectví“ je týdeníková reportáž o slavnostním podpisu zestátnovacího dekretu Edvardem Benešem, v níž jsou ve voiceover komentáři jmenováni jako předkladatelé tohoto dokumentu pouze ministr Václav Kopecký a Vítězslav Nezval. Z okruhu všech přítomných dominuje záběr na Kopeckého a Nezvala střídaný s protizáběrem prezidenta, pouze krátce se v celku objeví i Lubomír Linhart. Je třeba dodat, že žádný ze spisovatelů působících na V. odboru se na přípravách zestátnění kinematografie, které probíhaly za protektorátu, výrazněji nepodílel.

Tímto dekretem, který předložili panu prezidentovi k podpisu ministr Kopecký a sekční šéf Nezval, plán na zestátnění filmu se splnil a československé filmové výrobě se otevírají nebývalé možnosti. Pan prezident při podpisu prohlásil: „Tento dekret podpisuji rád a s plným přesvědčením.“ Ministr Kopecký odpověděl: „Pane prezidente, dovedeme náš film k takové slávě ve světě, která by dokumentovala kulturní vyspělost našeho národa a dělala čest naší republice.“¹⁵⁷

Podle jakého klíče vybíral Kopecký z řad umělců své spolupracovníky pro ministerstvo informací? Tyto osobnosti se převážně rekrutovaly z kulturní fronty podporující Gottwaldovo vedení strany ve 30. letech (Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl), ze členů redakce *Rudého práva* v době, kdy ji vedl Václav Kopecký (Marie Majerová, Ivan Olbracht),¹⁵⁸ v případě Jiřího Mařánka z řad jeho spolupracovníků ze Zemského úřadu. Za angažováním Vítězslava Nezvala do vedení V. odboru ministerstva informací figuruje kromě jeho uměleckého renomé i zkušeností s filmem především dlouhodobá loajalita vůči komunistické straně a její gottwaldovské linii. Spolu s Vítězslavem Nezvalem to byli i František Halas, Konstantin Biebl nebo Karel Konrád, kteří v roce 1929 podpořili nové politbyro v čele s Klementem Gottwaldem vůči výzvě sedmi významných komunistických spisovatelů požadujících Gottwaldovo odvolání. Což ovšem neznamenal vyloučení těchto signatářů *Manifestu sedmi* z možnosti pozdějšího

¹⁵⁶ Expozé ministra informací Václava Kopeckého v Informačním výboru PNS, 24. ledna 1946. NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký, svazek 5, archivní jednotka 153.

¹⁵⁷ Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=-l9ua-caiAI>: [cit. 10. 3. 2017].

¹⁵⁸ Václav Kopecký byl šéfredaktorem *Rudého práva* od roku 1928.

angažmá v rámci ministerstva informací: Ivan Olbracht zaujímal pozici vedoucího rozhlasového odboru, Marie Majerová působila jednak jako členka Filmového uměleckého sboru, jednak byla šéfredaktorkou časopisu *Československo* vydávaného ministerstvem informací.¹⁵⁹ Výjimkou co do kádrové politiky byl publikační odbor vedený Františkem Halasem, který přijímal i „nekomunistické“ kádry především z okruhu Československé strany lidové, což mu bylo Václavem Kopeckým ostře vytýkáno. Zjišťovali jsme také politickou příslušnost Jiřího Mařánka, přičemž podle fondu ÚV KSČ včetně jeho členské evidence nebyl v předválečném ani poválečném období členem KSČ. Jeho osobní fond ovšem obsahuje členský průkaz KSČ s datem vystavení 1. 6. 1945 a v denících si autor dne 25. května 1945 poznamenává, že podal přihlášku do komunistické strany. Mařánkův vstup do KSČ tak spadá do období mohutného nárůstu členské základny těsně po osvobození Československa sovětskou armádou, která měla k 31. červenci 1945 celkem 597 500 členů oproti 70 000 v polovině roku 1938 (Kaplan 1992, s. 59). Když před volbami v roce 1946 manifestovali umělci a intelektuálové podporu KSČ, figuroval mezi signatáři tzv. *Májového poselství kulturních pracovníků českému lidu* i Jiří Mařánek; z okruhu sledovaných osobností dále Konstantin Biebl, Karel Konrád, Marie Majerová, Vítězslav Nezval a Marie Pujmanová (*Tvorba* 1946, s. 308).¹⁶⁰

Naznačená personální strategie Václava Kopeckého je vázána na dlouhodobě tradované společenské vzorce. Výlučná společenská pozice umělců a představitelů inteligence se v českém prostředí konstituuje v 60. letech 19. století v souvislosti s národně sebeuvědomovacím hnutím. Tento jev ovlivnila pozice Čechů jako „malého národa“ v prostoru multietnické monarchie.¹⁶¹ Omezené zastoupení české společnosti v zemské a říšské reprezentaci vytvářelo napětí mezi silícími národními principy a zemským, respektive říšským typem „reprezentativity“. Charakteristickým rysem i stereotypem účinkujícím ještě dlouho po dosažení nezávislosti byl proto pocit ohrožení ze strany říšských a obecně velmocenských elit a s tím související potřeba dokazovat

¹⁵⁹ Dalšími protigottwaldovskými aktivisty byli Josef Hora, Marie Malířová, Stanislav Kostka Neumann, Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura. Majerová i Olbracht opět vstoupili do KSČ v roce 1945, což v tomtéž roce učinil také další funkcionář V. odboru Jiří Mařánek.

¹⁶⁰ Z filmařských kruhů se k podpoře připojili Lubomír Linhart, Otakar Vávra a Jiří Weiss. Podobná manifestační podpora politice KSČ ze strany umělců a intelektuálů byla zveřejněna přesně 25. února 1948 (*Tvorba* 1948, s. 150–151). V této výzvě ke vstupování do akčních výborů Národní fronty nenalezneme podpis Jiřího Mařánka a Konstantina Biebla, srovnáváme-li s citovanými signatáři *Májového poselství*. V případě Jiřího Mařánka tomu však nepřikládejme větší význam, protože právě on byl členem šestnáctičlenného akčního výboru Syndikátu českých spisovatelů, který byl ustaven den po převratu (Janoušek 2007, s. 60).

¹⁶¹ Češi jako „malý národ“ se odlišují od národa „státního“, jakým byli třeba Němci nebo Italové, především v rovině zápasu s elitami multietnické monarchie. „Státní národ“ disponoval samozřejmostí vlastní existence a mezinárodní suverenity. Češi jako nevládnoucí etnická skupina se logicky dostávali do konfliktu s dynastickou či státní legitimitou a její destrukce představovala jedinou cestu úspěchu tohoto národního hnutí (Hroch 1999).

své právo na autonomní existenci prostřednictvím rozvoje vlastní kultury (Hroch 1999, s. 155–163). Symbol ohrožené národní existence tedy představoval jazyk, potažmo kultura a speciálně pak literatura. Z toho vyplýval všeobecný požadavek, aby kultura naplňovala kromě estetické funkce také roli osvětovou, přesněji řečeno národně sebeuvědomovací. Status *českého umělce*, zejména pak spisovatele, tak apriorně zahrnoval politickou dimenzi. Zdejší národní reprezentace se tedy nepojila s třídní nebo ekonomickou elitou, ale s kulturou a vzděláním, z čehož pak plynula výlučná role umělců a představitelů inteligence. Ačkoli v 90. letech 19. století ustupuje princip národní diferenciaci jiným – především sociálním – principům, tato podoba a funkce národní reprezentace zůstává trvalým paradigmatickým modelem moderní české společnosti (Šima 2008, s. 197–198).

V pozici umělce jako „opory národa“ figuruje i romantická koncepce autora z 19. století,¹⁶² jež dlouhodobě ovlivnila všeobecné představy o roli a postavení umělce. Umělecká tvorba v sociálněpsychologickém smyslu přesahuje modus *povolání* k *povolanosti*, což umělce transponuje do exkluzivní pozice *vizionáře*. Umělec je v tomto smyslu nositelem *postoje* a *vize*, které přesahují každodennost i současnost; svým intenzivním apelem na společnost účinkuje jako „prorok“. Z propojení *povolání* a *povolanosti* vyplývá polarita *profesionála*, reagujícího na společenskou potřebu estetického doplnění životního světa, a *spirituála*, reagujícího na ne-pragmatické, niterné pohnutky. Posilování *kultu umělce* včetně mytizování rozmanitých aspektů jeho fungování tak má vysoce strategický význam (Rozbořil 2014). V sovětské kultuře 30.–50. let se objevuje idealizace umělce s prvky mysticismu.¹⁶³

Umělec-vizionář je schopen předvídat budoucnost, a proto ten, kdo jej bude následovat, může prozívat. Podle Clarkové jsou 40. léta v Sovětském svazu obdobím, kdy se klíčovými termíny stávají kultura, věda, myšlení a technologie. Velká část pozornosti, které se v této době intelektuálům dostávalo, měla represivní charakter. Nicméně právě tyto zvýšené represálie odrážejí vážnost, jíž se vzdělání a kultura začaly ve společnosti těšit (Clarková 2015, s. 270–295).

Zdejší obrozenecká orientace ke slovesné kultuře i romantický kult umělce-vizionáře figurují v uplatňování umělců v politickém životě, a to nejen v rámci národního hnutí, ale také v pozdější historii. Právě oni mohli přesvědčivě naplňovat představu nadosobního, společného národního zájmu, který není svázán s třídními nebo skupinovými preferencemi.

Politický kredit umělců logicky vzrůstal především v převratových a popřevratových etapách nebo v krizových obdobích, kdy docházelo k proměně politické reprezentace, respektive kdy bylo třeba nový režim legitimizovat. Všeobecně respektování představitelů kultury „vedli“ českou společnost při vzniku samostatného

¹⁶² Provázená mýtem „prokletého umělce“ (*poet maudite*).

¹⁶³ Čerpáme z antropologické studie Kateriny Clarkové orientované na sovětskou románovou tvorbu 20. až 50. let, v níž vysvětluje pojem socialistický realismus.

Československa, v období poválečné transformace až k nástupu komunismu, stejně jako po jeho pádu na přelomu 80. a 90. let 20. století.¹⁶⁴ A ponechme zde stranou, nakolik se jejich angažmá v parlamentních i vládních funkcích pojilo s reálným mocenským vlivem, či bylo formálním zaštitěním jiných mocenských skupin.

Obsazování spisovatelů do politických funkcí bylo mocenskou strategií uplatňovanou v počátcích samostatného československého státu, jejímž prostřednictvím si politické strany zajišťovaly podporu veřejného mínění. Jak uvádí Marek Krejčí ve své studii o kulturní politice první poloviny 20. století:

[...] v procesu vytváření prvního zákonodárného sboru nové republiky nominovaly coby své zástupce významné spisovatele, kteří byli pro danou chvíli mediálně vděčnějšími osobnostmi než mnozí politici donedávna spolupracující s poraženým režimem nebo technokraté moci ze sekretariátů politických stran. (Krejčí 2009, s. 131)

Mezi členy Revolučního národního shromáždění¹⁶⁵ figurovali například Stanislav Kostka Neumann za Československou stranu socialistickou,¹⁶⁶ Jan Herben, Alois Jirásek a Josef Svatopluk Machar za Československou národní demokracii, přičemž Jirásek, Herben a Machar působili v Národním shromáždění až do roku 1925. Právě Stanislav Kostka Neumann se jako poslanec podílel v letech 1918–1920 na vypracování návrhu, aby kinematografie spadala pod resort ministerstva školství a národní osvěty spravujícího ostatní umělecké obory. Po téměř dvouletém jednání vlády o pozici

¹⁶⁴ Vyjádření ekonoma Tomáše Sedláčka glosujícího současnou společenskou situaci ilustruje ideály kontinuálně projektované do „instituce“ umělce, opakovanou potřebu obracet se k umělcům jako garantům etických hodnot a potažmo vhodným zástupcům politické moci v okamžiku, kdy zavládne všeobecná nedůvěra a skepse k politickým elitám. „Je totiž také možné, že ekonomický pohled na svět prostě není dobrým pohledem. Třeba je jako orientační bod pro rozhodování zcela nevhodný. Je možné, že se ekonomický způsob myšlení vyčerpal nebo naplnil – a narazil na své omezení. Pokud k takovému poznání dospějeme, co bude určovat hodnoty v našich životech v postekonomické době? Mám za to, že to budou dva obory, ze kterých se může vylíhnout budoucí kněžstvo, jež bude mít na chod dějin mnohem větší vliv než ekonomie dnes: umění a technologie. [...] Konvenční politika ani ekonomika toho poslední dobou moc nového nepředvedly. Možná i to je znamení jejich vyčerpávající se společenské role a náznak, že přichází doba pro změnu těch, kdo společenské hodnoty určují.“ Sedláček, Tomáš: Doba post-ekonomická aneb Umění jako další kněží. Dostupné z: <http://blog.aktualne.cz/blogy/tomas-sedlacek.php?itemid=25887#more> [cit. 7. 9. 2016]. Sedláčkovo vyjádření můžeme také odkazovat k současnému konceptu kreativní třídy amerického teoretika urbanismu Richarda Floridy, který se váže především k ekonomickému diskursu. Příslušníci této třídy – umělci, vědci, architekti, experti – mají být jako nositelé inovativního potenciálu a specifické přidané hodnoty řídicí silou ekonomického rozvoje.

¹⁶⁵ Revoluční národní shromáždění bylo nevolným zákonodárným sborem působícím v letech 1918–1920, tedy bezprostředně po vzniku samostatného Československého státu, jako legislativní a ústavní orgán.

¹⁶⁶ Od roku 1926 toto politické seskupení změnilo název na Československou stranu národně socialistickou.

kinematografie ve státním aparátu nedošlo k prosazení zmíněného návrhu a kinematografie byla včleněna pod ministerstvo obchodu. Toto rozhodnutí anticipovalo soudobé preference ekonomických aspektů filmu před kulturními.¹⁶⁷

Model zvyšování společenského kreditu a legitimizace politické reprezentace prostřednictvím situování spisovatelů do vůdčích politických a správních pozic se opakuje i v poválečném vývoji. V červnu 1946 vystoupil na sjezdu Syndikátu českých spisovatelů i prezident Edvard Beneš s příspěvkem o nárocích, které jsou aktuálně kladeny na spisovatele. Sdílel všeobecné přesvědčení, že na předválečný stav společnosti nelze navázat a že pro obnovení Československa a budování nových poměrů představují důvěryhodnou oporu právě spisovatelé. Těsně po skončení válečné katastrofy se (logicky) obracel k názoru, že spisovatelé musí chránit společnost před selháním politiků. Dokonce zdůrazňuje i jazykovou rovinu jejich dohledu:

Upozorňuji dále, že je dnes třeba hledat v politickém životě – a speciálně v politické terminologii – více jasnosti a více preciznosti. Válka a politické boje před ní a po ní zatemnily neobyčejně silně některé politické pojmy: demokracie, svoboda, humanita, revoluce, jednota, reakce, politická strana a politické hnutí a řadu jiných, jejichž přesný smysl je dnes naprosto přezírán, neurčen, často zatemněn, anebo dokonce od týchž lidí v různém smyslu používán a záměrně vykládán. Stavte se důsledně proti těmto nedorozuměním a pokuste se mluvit jasně, ano, ano, – ne, ne; odmítejte v politice nejasné a nesprávné výklady pojmu demokracie, svobody, reakce aj.; odhalujte tyto nepřesnosti a nepromyšlenosti, chcete-li mítí veřejný život poctivý a čistý. (Příbáň 2001, s. 104–105)

Jednalo se právě o ministerstvo informací vedené příslušníkem KSČ Václavem Kopeckým, kde byla tato strategie praktikována. Obsazení představitelů literatury do řídicích funkcí v rámci komunistického ministerského resortu posilovalo důvěryhodnost kulturní dimenze státního dozoru. Politická účast spisovatelů jako reprezentantů národní kultury také stvrzovala legitimitu komunistické moci a historickou „logiku“ její vůdčí mocenské pozice. A byla to především levicová avantgarda, která se v těchto mocenských strukturách angažovala.

Ztroskotání české avantgardy

V souvislosti s transformací poválečné kulturní politiky se pozice českých avantgardistů vůči státu logicky radikalizovala. Bylo nezbytné se zřetelně vymezit: na nových

¹⁶⁷ V širším kulturním kontextu měla obdobně zásadní dosah skutečnost, že v nově konstituované státní správě nevzniklo samostatné ministerstvo kultury. Ke snaze zřídit toto ministerstvo, jejíž neúspěch předjal marginalizaci české kultury, srov. Krejčí 2009, s. 131–132.

poměrech se buď aktivně podílet, anebo je odmítnout. Milan Drápala shrnul profesní a existenční situaci avantgardistů po válce do tří základních variant:

Pro většinu těch bývalých členů Devětsilu, kteří se s koncem války dožili toužebně očekávaného zborcení „starého“ a úsvitu „nového“ světa, se ve vztahu k nastávajícímu společenskému řádu realizovala některá ze tří možností: 1. emigrace, 2. loajalita, zpravidla odměněná kariérou, a 3. konfrontace, jejímiž základními a vzájemně se podmiňujícími podobami byla perzekuce a vnitřní emigrace či skrytá rezistence. Druhá a třetí možnost se přitom vzájemně nutně nevylučovaly. (Drápala 1996, s. 177)

Konkrétnější motivace účasti umělců na provozu a řízení zestátněné kultury budeme individuálně rekonstruovat na příkladu Jiřího Mařánka v následujícím oddíle. V obecné úrovni je lze charakterizovat podobně, jako to vyjádřil James F. English v souvislosti s porotci literárních soutěží, totiž jako „spojení idealistického stimulu s materiálním, estetického s ekonomickým nebo velkorysého s prospěchářským“.¹⁶⁸ Idealistický stimul se zde týkal především dlouhodobě nárokové kulturní samosprávy. Tato vize zahrnovala dvě prostupné úrovně: jednak etatizační, která souvisela s nahrazením soukromovlastnické praxe státní regulací a kontrolou; jednak, řekněme, sociálně autonomizační, předpokládající zvýšení vlivu stavovských institucí v podobě uměleckých svazů nebo nezávislých institucí uměleckého dozoru. V oblasti literatury se počítalo se státní regulací knižního trhu, stejně jako bylo plánováno, že namísto úředníků bude státní správa v oblasti kultury vedena prostřednictvím samosprávných institucí umělců. Tento model v kinematografii zastupovala transformace filmové produkce, distribuce a uvádění jako soukromého podnikání do pozice státního resortu. Živelnost trhu nahrazovala plánovitá „kulturní výstavba“, která měla kinematografii zajistit požadovaný kvalitativní růst.

V období třetí republiky koexistují v kulturní politice dvě paradigmaty, která se liší rozsahem autonomie umělecké tvorby. První odkazuje k avantgardě, kde tvůrčí autonomii provází heteronomie v rámci mimoestetických, společensko-politických záměrů a cílů umění. Obsazení vedoucích pozic státního řízení kultury respektovanými umělci lze v tomto ohledu vnímat jako naplnění avantgardistických ideálů umělecké samosprávy. Druhé paradigma, jež získávalo převahu koncem 40. let, je heteronomie na úrovni umělecké tvorby i její funkce: objednávku trhu vystřídala politická objednávka, ideologická manipulace a služba politickým zájmům.

Užitečným je pro nás výklad Borise Groyse ohledně blízkosti esteticko-politických nároků avantgardistů a totalitní moci, jakkoli je tento filozof a mediální historik

¹⁶⁸ English 2011, s. 123. Ekonomický profit, jenž z podobného angažmá vyplýval, bychom částečně mohli nahradit přívlastkem „zaměstnanecký“, protože pro většinu zúčastněných se jednalo o vůbec první trvalé zaměstnání v umělecké oblasti. V jeho důsledku ovšem mnozí z politicky činných spisovatelů ztráceli časový prostor i kreativní napětí k vlastní umělecké činnosti.

vztahuje k odlišnému geokulturnímu a časovému kontextu.¹⁶⁹ V opozici vůči vlivným výkladům o protikladnosti stalinismu postulujícího socialistický realismus a autonomii avantgardy Groys upozorňuje na jejich vzájemnou podmíněnost a provázanost. Z jeho výkladu nás zajímá také důraz na romantickou složku avantgardy, která spočívá právě v ústředním mýtu o umělci jako demiurgovi (Groys 2010). V tomto ohledu můžeme chápat podíl představitelů avantgardy na poválečné „kulturní výstavbě“ jako naplnění vlastních (modernistických) ideálů, byť to současně znamenalo přehodnocení, odklon, nebo dokonce zavržení avantgardy.

Groys také poukazuje na rozšířenou praxi stalinismu angažování umělců v mocenském aparátu. Vysvětluje ji jako příležitost být nablízku aktuálním politickým zadáním, nebo je dokonce bezprostředně spoluurčovat (Groys 2010, s. 71). Toto politické napojení získává na významu především od poloviny 30. let, kdy se stává socialistickorealistický koncept výhradní normou a dosavadní umělecká autonomie zaniká.¹⁷⁰ Nabízí se analogie s českými poválečnými poměry jednak co do angažmá představitelů avantgardy v politických a řídicích funkcích v rámci státního monopolu kultury, jednak co do jejich podílu na formování obecných stylových a ideových nároků na uměleckou tvorbu, které se sice opírají o modernistická východiska, ale (i právě proto) omezují individualizované a pluralitní přístupy. Po Únoru 1948 toto angažmá avantgardistů končí, důvodem je zánik V. odboru a ministerstva informací vůbec, antagonismus s kulturními ideology z Barešova okruhu na ÚV KSČ, dále zřízení Československého státního filmu jako hospodářsky samostatné instituce a konečně i prostý fakt generační výměny. V našem případě jsou tedy v instituci umělce uloženy aktuální i dlouhodobé kulturně politické tendence: idea kulturní samosprávy a zestátnění kultury, obrozenecké dědictví a sovětizační vliv.

Ke vstupu avantgardistů do mocenských struktur poválečného Československa došlo i v případě slovenských davistů. Připomeňme, že se jednalo o hnutí slovenských levicových intelektuálů a umělců seskupených kolem revue *DAV*, jež vycházela v letech 1924–1937. Toto čtvrtletní periodikum mající v podtitulu orientaci na umění, kritiku, politiku a filozofii sledovalo propagaci marxismu a sovětské kultury, současně řešilo i lokální témata čechoslovakismu a politického dění na Slovensku. Hnutí davistů nemělo jednotný umělecký program, zajímaly je aktuální umělecké tendence jako proletářská poezie, avantgardní směry a socialistický realismus. Těžištěm jejich činnosti je společenská angažovanost formulovaná z modernistických pozic, hledání přínosu soudobých uměleckých a teoretických konceptů pro konkrétní společensko-kulturní podmínky Slovenska i obecněji Československa. Mnozí členové této skupiny působili

¹⁶⁹ Týká se sovětské kultury 30. let, jejíž radikality česká avantgarda nedosahovala. Levicoví umělci a intelektuálové shledávali vzájemnou rozdílnost právě ve vztahu k historické tradici umění.

¹⁷⁰ „Nejde tu o obvyklé „uplácení“ umělců, které bylo možné přinutit k práci – stejně jako zbytek země – prostě zastrasováním. [...] Jakožto stranický úředník je sovětský umělec větším umělcem, větším stvořitelem nové skutečnosti, než později doma před malířským stojanem.“ (Groys 2010, s. 71)

za třetí republiky ve vrcholné politice: Vladimír Klementis, neoficiální ideový vůdce DAVu – právník a prvorepublikový komunistický poslanec –, se v roce 1945 stal státním tajemníkem ministerstva zahraničí a v poúnorové vládě ministrem zahraničí; spisovatel Peter Jilemnický působil na pověřenectví školství a jako poslanec v Národním shromáždění, stejné funkce jako Jilemnický zastával i básník a prozaik Fraňo Kráľ, spisovatel a novinář Laco Novomeský – vedle Vladimíra Klementise klíčová postava hnutí – byl podpředseda Slovenské národní rady a pověřenec školství nebo právník a spisovatel Daniel Okály byl po roce 1945 činný jako vládní zplnomocněnec, od únorového převratu pak pověřenec vnitra a poslanec SNR (Drug 1965). Z hlediska činnosti v resortu kinematografie můžeme zmínit členství Petera Jilemnického v Umělecké filmové komisi, která představovala slovenský ekvivalent Filmového uměleckého sboru. Působení davistů v politické reprezentaci mělo vyhraněnější průběh, než tomu bylo u českých avantgardistů, ať už se to týkalo výše politického postavení, nebo následných tvrdých represí v rámci procesů s „buržoasním nacionalismem“.¹⁷¹

Také česká meziválečná avantgarda byla vystavena politickým útokům. V roce 1948 je vedla stranická nomenklatura – jmenovitě Gustav Bareš a Otto Šling – proti největšímu mocenskému rivalovi Vítězslavu Nezvalovi. Obecnější příčinou zde byly dlouhodobé animozity mezi Václavem Kopeckým a Rudolfem Slánským a aktuální napětí mezi státním a stranickým vedením. Symbolická i reálná likvidace české avantgardy započala v roce 1950, kdy byli kritikou Ladislava Štolla nebo Jiřího Tautera dehonestováni Karel Teige, František Halas i Jaroslav Seifert a kdy byl v rámci procesu s Miladou Horákovou popraven levicový spisovatel, novinář a dlouhodobý kritik sovětské politiky Závěš Kalandra. V tomto období byla připravována také oficiální kritika Vítězslava Nezvala, která měla být postavena na jeho nedostatečném distancování se od avantgardistické minulosti.¹⁷² K plánovanému „zúčtování“ s tímto chráněncem Václava Kopeckého nakonec nedošlo a literární kritika naopak (paradoxně) stavěla odsouzení avantgardy na pronezvalovské dikci.¹⁷³

Ještě před rokem 1948 se ovšem s tradicí avantgardy operovalo i v kontextu filmu, byť okrajově a poněkud vágně. Odkazy na avantgardní nebo experimentální tvorbu se

¹⁷¹ Jednou z typologických podob vnitřního nepřítele komunistického režimu pozdního stalinismu byl tzv. buržoazní nacionalista. V Československu se hledání místního Rajka obrátilo proti Klementisovi, Husákovi, Novomeskému, Okálmu a dalším. Klementis byl popraven už v rámci procesu s Rudolfem Slánským v roce 1952; ostatní byli v roce 1954 odsouzeni k vysokým trestům vězení. Z řad komunistických umělců měl podobně tragický osud pouze, respektive především Závěš Kalandra.

¹⁷² Pozadí tohoto záměru, které vede až k sovětským poradcům, rozkrývá ve svém článku o politickém postavení Vítězslava Nezvala v roce 1950 Jana Königsmarková (2009). Ke kampaním vedeným proti Karlu Teigovi, Františku Halasovi a Závěši Kalandrovi srov. Bauer 2005; Michalová 2016; Kalandra 1994.

¹⁷³ Tento postoj byl korunován oslavou nově vydané Nezvalovy poemy *Zpěv míru* (1950).

objevují v tisku i úředních záznamech už v roce 1945.¹⁷⁴ S průměrem k avantgardě se setkáváme především v souvislosti s konferencí mladých spisovatelů na Dobříši, která proběhla 13. až 18. března 1948. Součástí jejího programu byl i příspěvek Vladimíra Bora a Jana Kopeckého „Situace nového dramatu a filmu“.¹⁷⁵ Sousedním „mladí spisovatelé“¹⁷⁶ byl v soudobém tisku i v úředních materiálech označován okruh literární generace nastupující v polovině 40. let, kterou spojoval záměr založení vlastního profesního sdružení a publikačního fóra, potažmo získání vlivu v literatuře i dalších kulturních oborech včetně kinematografie (Bauer 2003, s. 99).¹⁷⁷ Na dobříšské konferenci, jež byla následně odmítnuta ústředním výborem KSČ, bylo také poukazováno na nedostatečnou podporu experimentálního filmu. K diskusím o filmu byli přizváni zástupci kinematografické správy Vítězslav Nezval a Konstantin Biebl a ředitel ČEFIS Lubomír Linhart, kteří přislíbili, že kritizované nedostatky budou odstraněny. Jako důkaz naplnění požadavků dobříšské konference v oblasti kinematografie je pak uváděno ustavení samostatné výrobní skupiny Jiřího Hájka z podnětu vedení ministerstva informací na jaře roku 1948 se zvláštním zaměřením na dramaturgickou a scenáristickou činnost. Oficiálními zastánci „mladých spisovatelů“ byli Vítězslav Nezval nebo Marie Pujmanová, jejichž podpora nastupující generace byla motivována i strategickým záměrem usnadnit transformaci Syndikátu českých spisovatelů ve Svaz československých spisovatelů (srov. Bauer 2003, s. 117).

V článku „Mladí autoři spolupracují s filmem“¹⁷⁸ novinář a dramaturg Jiří Hrbas (1948) uvedl, že jedním z přínosů dobříšské rezoluce byla podpora vzniku experimentální filmové tvorby. Co je však označením „experiment“ míněno, nevyplývá ani z mediálních reflexí, ani ze zápisu z dobříšské konference. V angažmá mladých spisovatelů ve filmové výrobě Hrbas dokonce spatřoval předzvěst „nové filmové avantgardy“.¹⁷⁹ Toto přirovnání mohlo být motivováno předchozím vyjádřením Vítězslava Nezvala, který podle zápisu ze schůze akčního výboru SČS prohlásil, že

¹⁷⁴ Mařánek, Shánka po filmových námětech, 1945, s. 3. Zápis cílů dramaturgické oddělení MI (koncept). LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, kart. 16.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 93.

¹⁷⁶ Personální zastoupení této platformy můžeme vztahovat k účastníkům Konference mladých spisovatelů v březnu 1948. Z 56 zastoupených autorů uvádíme ty, kteří (později) dramaturgicky a scenáristicky působili v kinematografii: Ivan Andrenik, Zdeněk Bláha, Vladimír Bor, Bohuslav Březovský, Jiří Hájek, Ladislav Fikar, Jan Kloboučník, Karel Kraus, Sergej Machonin, Miloš Macourek, Josef Nesvadba, Michal Sedloň, Jiří V. Svoboda, Zdeněk Urbánek, Miloš Vacík. Srov. Bauer 2003, s. 88.

¹⁷⁷ Přiznačnou, ale nikoli jednostranně sdílenou ideologií bylo odmítnutí umělecké tvorby minulosti s příklonem k socialistickému realismu. Jakkoli byl impulsem jejich kulturních a politických aktivit únor 1948, jednalo se o politicky i umělecky poměrně otevřenou platformu, jejíž pluralitní působnost zakrátko uzavírá centralizační a politická přeměna Syndikátu ve Svaz československých spisovatelů v lednu roku 1949.

¹⁷⁸ Hrbas 1948, s. 8.

¹⁷⁹ Tamtéž.

„konference prokázala politickou i uměleckou progresivitu účastníků. [Nezval] je přesvědčen, že mezi nimi rodí se nová avantgarda, která navazuje na avantgardu Devětsilu“.¹⁸⁰ Pro Nezvalovu rétoriku je charakteristické i to, že argumentuje svobodou a autonomií uměleckého vyjádření; tento argument používá například tehdy, když kritizuje nároky orgánů dramaturgického dozoru – především Filmové rady, která vznikla v rámci poúnorové reorganizace kinematografie.

Historický mezník konce avantgard bývá obvykle umísťován do poloviny 30. let v souvislosti s nástupem nacismu a vyhlášením socialistického realismu jako oficiální umělecké doktríny v Sovětském svazu (Bürger 2015, s. 27). V tomto výkladu spadá působnost avantgardy pouze do „jedinečné“ dekády 20. let a esencializuje se pouze ve své estetické dimenzi. Pokud jej ovšem chápeme jako širší společenský fenomén, nemůžeme opomíjet poměrně rozšířenou mocenskou účast zdejších avantgardistů na poválečné kulturní politice. Jsou v ní totiž přítomny modernistické ideály, jako jsou kulturní samospráva, politická angažovanost umělce nebo revoluční přeměna společnosti. Vždyť avantgarda cílila na společenskou změnu právě skrze zničení autonomie umění a jeho propojení s jinými obory lidské činnosti. V tomto hledisku může znamenat reálný „krach avantgardy“ její odmítnutí politickou a kulturní reprezentací poúnorového režimu a ukončení dosavadního angažmá v mocenských složkách. Dílčím nebo spíš konkrétním projevem této změny je i zrušení V. odboru ministerstva informací v roce 1949.

Politik a spisovatelé: dovětek

V souvislosti s odhalováním kultu osobnosti v roce 1956 byla kritika směřována i na Václava Kopeckého. K jejímu nebyvale otevřenému projevu došlo na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů,¹⁸¹ kde se vůči dosavadní kulturní politice postavili například František Hrubín nebo Jaroslav Seifert.¹⁸² Ve svých vystoupeních upozorňovali na omezování autonomie uměleckého projevu, příliš instrumentální a dogmatické nároky na uměleckou tvorbu a perzekuci některých umělců. I v jejich argumentaci figuroval ideový vzorec – spisovatel jako nositel svědomí národa, de facto Kopeckého

¹⁸⁰ Zápis společné schůze akčního výboru SČS a ústředního výboru SČS konané 22. března 1948 o 16. hod. v místnosti SČS, s. 9. LA PNP, f. SČSS. Cit. dle Bauer 2003, s. 117.

¹⁸¹ Přípravy II. sjezdu SČSS ovlivnil průběh XX. sjezdu KSSS v únoru 1956, na němž už zazněla kritika kultu osobnosti a nedávných událostí v Sovětském svazu. Druhý sjezd SČSS měl proběhnout už v roce 1952, ovšem z politických důvodů – především po Stalinově a Gottwaldově smrti – bylo jeho konání opakovaně odsouváno tak, že proběhl až sedm let od sjezdu ustavujícího, tedy 22.–29. dubna 1956.

¹⁸² Ze Seifertova projevu: „Avšak, draží přátelé, ještě jednou se vás táži: Jsme opravdu jen výrobci veršů, rytmu a metafor? Jsme opravdu jen vypravěči příběhu a nic víc, abychom měli na mysli jen a jen otázky našeho stavu spisovatelského?“ Cit. dle Seifert 1956. K průběhu a důsledkům sjezdu srov. Bauer, Michal: II. sjezd Svazu československých spisovatelů 22.–29. 4. 1956. Cit. dle *Aluze* 3/2010 – Archiválie. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2010_03/12_archivalie_bauer.php [cit. 7. 9. 2016].

oblíbený argument. Ačkoli ani jeden z řečníků Kopeckého otevřeně nezminil, nebylo pochyb, že se kritika oficiální kulturní politiky vztahovala právě na něj. Symbolickou okolností této aféry bylo konání sjezdu SČSS v budově Národního shromáždění, tedy v sídle nejvyšší státní reprezentace. Závažnost kritiky podpořil fakt, že se proti ní nikdo z přítomných umělců neohradil. Nedošlo ani na Kopeckého předpoklad, že jej podpoří Vítězslav Nezval nebo Marie Majerová. I Nezval se totiž ve svém vystoupení vyhranil vůči poúnorové kulturní politice: vyjádřil podporu perzekvovaným či kritizovaným autorům, jako byli František Halas, Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Vilém Závada a další, čímž se odklonil od svých dlouhodobých významných spojenců Václava Kopeckého a Ladislava Štolla.¹⁸³ Odmítnutí dosavadní kulturní politiky dospělo tak daleko, že zde Ladislav Štoll nebyl zvolen do nového výboru Svazu československých spisovatelů. Návazně byl dokonce nucen odejít z čela ministerstva kultury, jež ještě tentýž rok zrušeno (Rychlík 1998, s. 173).

„Vzbouřenecké“ projevy Seiferta a Hrubína vzbudily ohromný ohlas a účinkovaly jako přelomové otevření revize poúnorové kulturní politiky. Kopecký se vůči nim ostře vymezil a kritizoval jak jejich původce, tak obecnou „nerozhodnost, zmatenost a rozkolísanost spisovatelů-komunistů“ (Kaplan 2005, s. 721–732). Obhajobu své kulturní politiky velmi důsledně rozvedl v politických memoárech *ČSR a KSČ: pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo* (1960). V této knize věnoval okolnostem II. sjezdu SČSS samostatný oddíl, v němž rekapituloval vlastní vztahy, respektive vztahy KSČ a kulturní fronty. „Vzpomínkovou“ perspektivou rozporoval základní výhrady vznesené na sjezdu, což navíc dokladoval na těch, kdo je přednesli, především na Jaroslavu Seifertovi, jemuž byla podle Kopeckého prokazována vysoká shovívavost, a to především v souvislosti s jeho redaktorskou činností v časopisu *Národní práce* za protektorátu.

Jaroslav Seifert [...] psal články a dělal projevy, které odpovídaly duchu protektorátního temna. Avšak po r. 1945 jsme z nich nevyvozovali důsledky. Nepřestali jsme pokládat Jaroslava Seiferta za velikého básníka, obdařeného vzácnými vlohami v lyrické poezii. (Kopecký 1960, s. 454)

Kopeckého požadavek na potrestání viníků i útoky na spisovatele a intelektuály měly ovšem kontraproduktivní účinek: Kopecký nenalezl očekávanou podporu ani u dosud loajálních zástupců spisovatelské obce včetně Vítězslava Nezvala, a revoltovat začali dokonce i slovenští literáti.¹⁸⁴ U ostatních představitelů vládnoucího aparátu byly

¹⁸³ V diskusi údajně navrhl, aby do připravovaných stanov SČSS už nebyl zahrnut termín „socialistický realismus“ (Janoušek 2007, s. 56).

¹⁸⁴ Některé pasáže z Kopeckého projevu na celostátní konferenci KSČ v červnu 1956 nebyly pro svou radikálnost ve zvláštním vydání *Nové myslí* publikovány: „Velkou část naší spisovatelské obce tvoří spisovatelé, kteří byli činní za první republiky a za protektorátu a kteří politicky patřili k různým

průběh a důsledky II. sjezdu SČSS navíc chápány jako selhání Václava Kopeckého, který podcenil revizionistický potenciál spisovatelské obce, jenž navíc nebyl jednoduše generačně ani skupinově ohraničený: nebezpečím byla jak starší generace se zkušeností „buržoazního“ liberalismu, tak ta nejmladší, která se soustředila kolem časopisu pro začínající autory *Květen* a *Host do domu*. Na průběh II. sjezdu SČSS vzpomínal tehdejší první tajemník KSČ Antonín Novotný jako na událost, jejíž průběh bylo možno předvídat mimo jiné i na základě působnosti „literární reakce“ v okolních zemích východního bloku.¹⁸⁵

[...] v době, kdy jsme – a zcela po právu – odsoudili specifickou cestu Jugoslávie ke komunismu, je to jugoslávská elita vlivu – poeti a spisovatelé – kteří ostatní komunistické strany označují za kontrarevoluční. V Polsku to byli spisovatelé, kdo vyhnali lid do poznaňských ulic [...]. V Budapešti to jsou petöfyovci, rozpoutávající masakry [...]. V SSSR je to Majakovskij kontrarevolučních sil Jevtušenko, který shromažďoval kolem sebe literární reakci, jejímž se stal bohem. Proto jsem osobně nepochyboval, kdo to bude u nás v Československu... (Černý 2008, s. 142)

Skutečnost, že Václav Kopecký ofenzivní postoj kulturní elity nepředpokládal a spoléhal se na loajalitu „svých“ prominentních umělců, hodnotil Antonín Novotný jako jeho selhání a nepřipravenost. Kopeckého vedení kulturní politiky začalo být vnímáno mocenskou nomenklaturou jako rozporuplné, a to právě především ve vztahu k Nezvalovi, díky němuž se v kinematografii údajně udržovaly buržoazní, a dokonce fašistické živly (Černý 2008, s. 145).

Právě s nástupem Antonína Novotného na pozici prezidenta v roce 1957 došlo k opětovnému utužení kulturních poměrů, což v literárním oboru kulminovalo celostátní konferencí SČSS. Tato akce připravovaná Ideologickou komisí ÚV KSČ zhruba dva roky před jejím konáním vedla ke kádrovým čistkám a k zostřenému dozoru v rámci SČSS a publikační a ediční praxe vůbec.¹⁸⁶ (S podobnou mocenskou „dramaturgií“ se

měšťáckým stranám, k různým měšťáckým směrům. [...] Byli jsme pak na sjezdu spisovatelů svědky toho, že [...] jejich hlavními mluvčími se stali lidé, kteří zřejmě léta čekali, aby na sjezdu spisovatelů mohli velmi zlými slovy zatratit naše lidově demokratické zřízení...” (Kaplan 2005, s. 726).

¹⁸⁵ *Vzpomínky prezidenta* vznikaly za paradoxních okolností. Publicista a spisovatel Rudolf Černý je zpracovával v 70. letech, v zájmu spontánnosti výpovědi ovšem nepořizoval jejich záznam, ale zapisoval je dodatečně spolu s vlastním komentářem, který vypovídá o novinářově krajně stalinistickém postoji i tendencích ke konspiračním výkladům. Otevřenější vhled do politického dění z pozice bývalého nejvyššího představitele moci však současně znemožnil jejich publikování za socialismu, Černý byl dokonce zatčen a text byl oficiálně označen za „protistranický a protisovětský pamflet“. Srov. Cvrček, Lukáš: Dvě tváře Antonína Novotného. Cit. dle *Soudobé dějiny*, 2011, č. 4, s. 679–684.

¹⁸⁶ *Pro I. schůzi ideologické komise ÚV KSČ. Politická situace ve Svazu čs. spisovatelů a mezi spisovateli vůbec* (nedatováno). NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký, svazek 5, archivní jednotka 159.

mimochodem setkáváme i v kinematografii, kde prakticky v identickém termínu proběhla banskobystrická konference.) Třetí sjezd SČSS v roce 1963, který dále pokračoval v kritické revizi socialistické kultury, Václav Kopecký ani Vítězslav Nezval či Jiří Mařánek už nezažili.

Jiří Mařánek v souběhu řídicích funkcí

Jiří Mařánek byl coby zaměstnanec ministerstva informací souběžně činný ve vedení několika dramaturgických institucí. Od září 1945 stál v čele oddělení státní filmové dramaturgie ministerstva informací (6. oddělení), jež registrovalo filmové náměty, schvalovalo náměty, scénáře i výrobní program jednotlivých filmů včetně obsazení, pořádalo námětové soutěže a podílelo se na agendě Filmového uměleckého sboru. Jednalo se o nejvýše postavený orgán filmové dramaturgie institucionalizované do čtyřstupňové struktury.¹⁸⁷ Posuzování umělecké úrovně bylo vyhrazeno Filmovému uměleckému sboru, který vznikl na podzim roku 1946 transformací tzv. Ústřední dramaturgie. V čele tohoto šestnáctičlenného poradního sboru pod Československým filmovým ústavem stanul taktéž Jiří Mařánek. Jeho dalšími členy byli Konstantin Biebl jako místopředseda Filmového uměleckého sboru, A. M. Brousil, Martin Frič, Václav Hanuš, František Hrubín, Karel Konrád, Jiří Lehovec, Marie Majerová, Antonín Matěj Píša, Jindřich Plachta, Jaroslav Průcha, Jiří Srnka, Bohumil Štěpánek, Otakar Vávra a Jan Zázvorka.¹⁸⁸ Z celkového počtu šestnácti členů bylo šest zástupců ze spisovatelské obce. Činnost Filmového uměleckého sboru spočívala v registraci a posuzování veškerých filmových námětů, které následně předkládala ke schválení dramaturgickému oddělení ministerstva informací. Ze zástupců Filmového uměleckého sboru a Filmového technického sboru byla sestavena třináctičlenná aprobační komise opět za předsednictví Jiřího Mařánka, která udělovala filmům kvalitativní predikáty, vybraným filmařským profesím pak tvůrčí uznání a finanční prémie. Třetí dramaturgickou instancí – už mimo V. odbor ministerstva informací – tvořila praktická dramaturgie na úrovni zpracování námětu¹⁸⁹ pod jednotlivými výrobními skupinami. O přidělování režisérů a scenáristů na realizaci filmových námětů návrh spolurozhodovali poradci zplnomocněnce pro filmovou výrobu Vladimíra Kabelíka.

¹⁸⁷ Hovoříme o modelu před restrukturalizací v roce 1948.

¹⁸⁸ Rezignující členy Filmového uměleckého sboru – Hrubína, Pišu, Plachtu, Štěpánka a Friče – nahradili Marie Pujmanová, Jan S. Kolár a Vladimír Šmeral. Nástupem Ladislava Štolla, Jiřího Hendrycha, Viléma Kúna, Arnošta Klímy a Bohdana Rossy do Filmového uměleckého sboru v polovině roku 1947 byl jeho odborný charakter narušen politickými kádry.

¹⁸⁹ Jednalo se o zkušené profesionály, kteří ve filmu působili už před jeho zestátněním, nebo v generační opozici o nové scenáristické a dramaturgické kádry, které do kinematografii nastoupily zvláště po únoru 1948. Pro trend poúnorové generační výměny byla příznačná „skupina mladých filmových literátů“, jejímiž členy byli Bohuslav Brežovský, Jiří Hájek, Vítězslav Kocourek, Oldřich Kryštofek, Jaroslav Hulák, Sergej Machonin, Emil Radok a Zdeněk Klocperk (srov. Szczepanik 2012, s. 78–93).

Zrekapitulujme, že Jiří Mařánek řídil Filmový umělecký sbor, tj. expertní platformu hodnotící náměty a scénáře, vedl dramaturgické oddělení V. odboru schvalující stanoviska Filmového uměleckého sboru a byl také v čele aprobační komise, která vydávala kvalitativní predikáty. V letech 1945 a 1946 navíc předsedal soutěžím o filmový námět, které byly vyhlášeny z podnětu ministerstva informací. Měl tedy vysokou odpovědnost a významné rozhodovací pravomoci. Příslušné instituce koordinovaly a schvalovaly veškeré náměty ke scenáristickému rozpracování a scénáře, které mohly jít do výroby. Samozřejmě se nejednalo o prosté rozhodování ve smyslu „schválit, či neschválit“, ale i o spoluutváření jejich konkrétní podoby. Na to, že se jednalo o instituci figurující mimo okruh filmové výroby, vřazenou pod ministerský úřad, tak měla až paradoxně tvůrčí naplň. Z tehdejšího ministerského modelu centralizace kinematografie navíc vyplývalo, že Filmový umělecký sbor, dramaturgické oddělení i aprobační komisi vedla jedna a tatáž osoba – ministerský rada Jiří Mařánek.

Ministerstvo informací z perspektivy jednoho aktéra

V předchozím oddíle jsme se věnovali situaci na ministerstvu informací z hlediska společenských struktur (a obecnějších ideových vzorců), nyní se obraťme k rovině našeho aktéra a jeho individuálních motivací. Mařánkovu působení na ministerstvu informací bezpochyby napomohlo jeho tvůrčí bliženectví a přátelství s Vítězslavem Nezvalem. V Nezvalových memoárech se setkáváme se zmínkou o Jiřím Mařánkovi, která spadá někdy do poloviny 20. let. Nezval popisuje jeho vřelou pohostinnost, kterou zažíval jako častý návštěvník Mařánkova domku v poetické scénérii Zlaté uličky. Přátelská setkání v Mařánkově příbytku Nezval podává jako nenahraditelný podnět ke vzniku jeho básnických vyznání Praze.¹⁹⁰ Mařánkovo působení na ministerstvu informací mohla ovlivnit i skutečnost, že byl zaměstnancem Zemského úřadu stejně jako pozdější ministr informací Václav Kopecký. Václav Kopecký totiž působil po nedokončeném studiu práv na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze v letech 1920–1924 jako úředník Zemského správního úřadu pro Čechy,¹⁹¹ kde byl od roku 1917 až do

¹⁹⁰ „Pamatuji se, že jsme se u něho rozložili div ne po stropě a po stěnách, tolik nás mnohdy u něho bývalo, a dokonce někdy nás tam doprovázel šustot sukní. Vidím mezi námi Viléma Závadu, Františka Halase, Víta Obrtela a tváře, které teď po letech nerozeznávám pro dým, jímž byly zahaleny. Náš hostitel nám nikdy v ničem nebránil.“ (Nezval 1959, s. 149) Nezval se o Mařánkovi vyjadřuje s vřelým zaujetím, ostatně jako o většině přátel a kolegů, které ve svých pamětech zmiňuje. Do svých vzpomínek a nostalgie za radostným obdobím mládí nespouští negativní soudy, v tomto filtru podává všechna setkání jako přínosná a inspirativní a rozepře jako zbytečná a malicherná nedorozumění. Jiřího Mařánka vykresluje jako renesanční osobnost – hudebníka i spisovatele s orientací na historická témata.

¹⁹¹ Následně se Kopecký jakožto redaktor stranických novin *Dělnické listy* a následně *Rudého práva* stává pracovníkem Komunistické strany Československa a od roku 1929 pak poslancem za KSČ až do jejího rozpuštění v roce 1938 (srov. Pávová 2008, s. 14–15).

předčasného penzionování v roce 1941 zaměstnán také Jiří Mařánek. K osobě Jiřího Mařánka je v archivu Zemského úřadu dochován záznam z ledna 1941, že byl jako účetní tajemník přeložen do jiného účetního oddělení. V témže roce měl – jak se shodují jeho profesní životopisy – odejít do předčasné penze.¹⁹² Ke čtyřletému působení Václava Kopeckého nebylo možné ve fondu Zemského úřadu ani Policejního ředitelství dohledat žádné bližší údaje. V 6. oddělení Národního archivu je uložen osobní fond Václava Kopeckého, který však není zpracován.

O konkrétních okolnostech Mařánkova nástupu na V. odbor ministerstva informací v srpnu 1945 podávají poměrně podrobnou zprávu jeho deníky. Mimochodem záznamy z období po osvobození představují jedny z nejobsáhlejších deníkových pasáží vůbec: jednalo se o převratovou etapu, v níž se v rychlém sledu střídaly významné události; za obšírností vyprávění je také patrný jak spisovatelův soukromý, tak celospolečenský entuziasmus. První výzva zástupců ministerstva k Mařánkovi proběhla už na konci května 1945 v rámci slavnostního projevu Společnosti pro kulturní styky se SSSR, který proběhl v Obecním domě. Zde Vítězslav Nezval seznámil Mařánka s Václavem Kopeckým, který jej hned oslovil ke spolupráci:

[...] přímo mě vyzývá, že potřebuje „prima lidi“ do filmu a do rozhlasu (na jehož šéfovské místo kandiduje Koptu)¹⁹³ a hned se ptá, v čem bych chtěl spolupracovat. Říkám, že ve filmu (ač osobně by mi byla milejší spolupráce s Koptou), což vítá Nezval a hned si mě zajišťuje.¹⁹⁴

Dalším významným dnem tohoto období byl 27. srpen 1945, kdy jej oslovil Vítězslav Nezval k vedení dramaturgického oddělení V. odboru. Tento deníkový zápis Mařánek začíná nadšenou poznámkou: „Den nabitý dojmy, jaký jsem neprožil už léta!“¹⁹⁵ Mařánek tehdy navštívil ministerstvo informací sídlící v Kolovratském paláci, kde ještě před nedávnem působilo protektorátní ministerstvo lidové osvěty pod vedením Emanuela Moravce. Důvod jeho návštěvy byl poměrně prozaický: podání písemné žádosti o telefon v souvislosti s jeho členstvím ve Filmové radě. Upřesněme, že Filmová rada byla tehdy ustavena jako nejvyšší ideově umělecký orgán nadřazený zmocněnci pro filmovou výrobu Vladimíru Kabelíkovi, s překvapivě rozsáhlým počtem třiceti

¹⁹² Tuto jeho zaměstnaneckou pozici též potvrzuje záznam v žádosti o pas, kde je uvedeno, že byl dekretem Prezidia Zemského úřadu v Praze dne 24. prosince 1932 jmenován účetním tajemníkem (NA, fond Zemský úřad Praha — prezidium a fond Policejní ředitelství Praha — všeobecná registratura).

¹⁹³ Jedná se o spisovatele Josefa Koptu, který na ministerstvu informací v období let 1945–1946 nakonec pracoval jako „řadový úředník“ a později působil jako přednosta kulturního odboru Kanceláře prezidenta republiky. Přednostou rozhlasového odboru se stal Ivan Olbracht.

¹⁹⁴ In: *Deníky XXXIV*, 20. května 1945, s. 2002.

¹⁹⁵ In: *Deníky XXXVI*, 27. srpna 1945, s. 2113.

členů.¹⁹⁶ V momentě jeho odchodu z příslušné kanceláře potkal Vítězslava Nezvala, který mu nečekaně nabídl post vedoucího dramaturgického oddělení V. odboru a obratem jej odvedl představit Václavu Kopeckému jako nového zaměstnance ministerstva informací a dalším budoucím spolupracovníkům, jako byl například Lubomír Linhart, tehdejší Nezvalův zástupce v rámci V. odboru a místopředseda Národního výboru (později Svazu) českých filmových pracovníků – samosprávné a odborové organizace.

Jakkoli je podle deníkového popisu Nezvalova nabídka Mařánkovi spontánní, až nahodilá – jako rozhodování v revolučním shonu –, můžeme se domnívat, že za ní stojí poměrně důmyslná personální strategie. Důležitou roli v ní mohlo sehrát Mařánkovo profesní portfolio: strávil mnoho let v jediném úřadě a měl zkušenosti s rozsáhlou úřední agendou. Nezval poznal Mařánka i v rámci společné umělecké a ediční práce, a mohl tedy správně předpokládat, že má loajální charakter bez výraznějších vůdčích ambicí. Po kratším odmítání kvůli zdravotním překážkám Mařánek nabízenou pozici přijal. Jednalo se přece jen o jedinečnou nabídku co do rozsahu rozhodovacích pravomocí a společenského renomé spojeného s postem ministerského rady. V souvislosti s Mařánkovým získáním této funkce je nasnadě dovětek – aniž by se o to sám nějak výrazněji zasloužil.

Po první domluvě s Nezvalem byl Mařánkův nástup do funkce vedoucího dramaturgického oddělení téměř okamžitý: 1. září 1945. První podklady k posuzování dostal od Karla Smrže coby tehdejšího vedoucího Ústřední dramaturgie 6. září 1945 a jednalo se o scénář filmu *Zlaté hnízdo*, který byl dokončen pod titulem *Průlom*¹⁹⁷ v režii Karla Steklého v roce 1946, a scénosled *Krakatitu* Otakara Vávry. Uvedené tituly reprezentují dvojí původ filmových látek, které byly tehdy posuzovány: buď se jednalo o rozpracované projekty z období protektorátu, což byl případ filmu *Průlom*, nebo o nové náměty vzniklé už po zestátnění, jako byl *Krakatit*.¹⁹⁸ Pro státní dramaturgii a ministerské vedení filmu byly jasnou politickou prioritou náměty vzniklé pod značkou

¹⁹⁶ Filmová rada měla dozorovat výrobní dramaturgii, režii filmů a posuzovat, schvalovat a hodnotit hotové filmy. Měla mít také koordinační úlohu mezi výrobní dramaturgií a ústřední, tj. státní, dramaturgií. Nejedná se však o ústřední dramaturgii, která se v této době zabývala registrací a posuzováním filmových námětů, jejímž nástupcem byl Filmový umělecký sbor. Nejedná se ani o Filmovou radu, tedy stejnojmennou instituci, která zahájila svou činnost až v únoru 1949 pod vedením Bohdana Rossy a která částečně převzala agendu Filmového uměleckého sboru (Havelka 1970, s. 83).

¹⁹⁷ Aprobační komise pod vedením Jiřího Mařánka udělila během listopadu 1946 *Průlomu* – respektive kameramanovi Ferdinandu Pečenkoví – II. prémii za *filmovou fotografii* v hodnotě 20 000 korun. Tento námět byl zpracován jeho scenáristou Janem Morávkem do románu *Blázen z Lorety*, jenž byl vydán ještě téhož roku. In: *Filmový přehled*. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/prulom>.

¹⁹⁸ Dalšími dokončenými a distribuovanými filmy, jejichž příprava nebo výroba započala za protektorátu, byly: *13. revír*, *Lavina*, *Nezbedný bakalář*, *Pancho se žení*, *Rozina Sebranec* a *Řeka čaruje*. K jejich produkční historii i k okruhu nedokončených protektorátních filmů srov. Lapour 2015, s. 22.

zestátněného filmu, které by reprezentovaly nový režim a dostatečně jej odlišily od předchozích politických etap. Hledisko ekonomické a provozní velelo opačně: využití rozpracovaných námětů umožňovalo udržovat plynulou výrobu a současně skýtal finanční úspory v rámci už hotových literárně přípravných prací. Karel Smrž hovoří v souvislosti s filmem *13. revír*, jenž byl rozpracován za protektorátu a dokončen po osvobození, o „nouzovém řešení“ (Smrž 1945, s. 2). Podle jeho předpokladů bude třeba pracovat s podobnou nouzovou strategií jen v přelomovém roce 1945, kdežto následující rok už má filmová výroba operovat výhradně s novými náměty. Tento ambiciózní záměr přirozeně nevyšel. Mimo jiné také proto, že zklamal předpokládaný zdroj filmových látek v podobě námětových soutěží, jejichž agendu Mařánek řešil už bezprostředně po svém nástupu do funkce. (Jednalo se konkrétně o soutěž o námět vyhlášenou ministerstvem informací 1. října 1945, která byla vyhodnocena v létě roku 1946 porotou za předsednictví Jiřího Mařánka.)¹⁹⁹ Kolize estetických, ideových a ekonomických zájmů střetávající se v odpovědnosti dramaturga jsou leitmotivem Mařánkových deníkových reflexí:

*Nezval urguje 3 „lehké veselohry“ do ateliérů... Což je proboha máme? Což lze točit ty stupidní nesmysly, které tu zbyly z protektorátních zatuchlin?! Patrně tu v podzemí už působí salon odmítnutých... Telefonuji o tom se Smržem. Ano: nebudeme-li to točit, sabotujeme prý výrobu. Budeme-li, projedeme svou dramaturgickou pozici. A tak je to tu denně!*²⁰⁰

Mařánek řešil také interní otázky spojené s výkonem své funkce: personální strukturu dramaturgického oddělení i svou vlastní pracovní náplň, neboť tato instituce i pozice „šéfdramaturga“²⁰¹ vznikla nově, a nebylo tedy možné stavět na ekvivalentních organizačních strukturách předchozího režimu. Nejasnosti se týkaly například rozsahu a povahy jeho dramaturgické činnosti jako tvůrčí kategorie, což ilustruje jeho deníková poznámka k setkání s Otakarem Vávrou nad scénosledem *Krakatitu*: „Jenže pan Vávra si myslí, že tam spolu budeme ty filmy vymýšlet... To je omyl, na to tam není čas.“²⁰²

První oficiální představu o koncepci a náplni dramaturgického oddělení nalezneme v projevu zmocněnce pro filmovou výrobu Vladimíra Kabelíka z 28. července 1945,

¹⁹⁹ Členy poroty byli také K. J. Beneš, Artuš Černík, Jan Sajíc a Karel Smrž. Podmínky vyhlášené soutěže viz *Filmová práce* I, 19. 10. 1945, č. 22, s. 2.

²⁰⁰ *Deníky XXXIX.*, 2. listopadu 1945, s. 2200.

²⁰¹ Takto byl podle deníkových záznamů tehdy Mařánek neoficiálně titulován svými kolegy. Mimochodem tituly pro něj měly zvláštní důležitost: po nástupu do funkce registroval v deníkových zápisech vlastní označování „ministerským radou“, objevující se v aktuálním tisku i pracovních hovorech. Oficiální jmenování ministerským radou obdržel po vlastních opakovaných urgencích až 1. října 1946, tedy za rok po nástupu do funkce. (Se jmenováním se pojilo zařazení do 2. platové stupnice s ročním ohodnocením ve výši 93 000 Kčs.)

²⁰² *Deníky XXXVI.*, 7. září 1945, s. 2136.

otištěném ve *Filmové práci*. Hlavním úkolem státní dramaturgie měla být registrace námětů, která byla dvojího typu: zajišťovací (specifické myšlenky a nápady) a úřední (posuzování a schvalování námětů). Ve svém statutu z června 1946 má ovšem Státní dramaturgie uveden větší okruh kompetencí, než je registrace námětů. Především představovala nejvyšší schvalovací orgán s právem veta,²⁰³ a to nejen v námětové oblasti, ale i co do režijního a hereckého obsazení. Jednalo se o 6. oddělení V. odboru, jehož vedoucí Jiří Mařánek měl dispozici čtyři podřízené zaměstnance, které si podle Statutu oddělení mohl volit sám: pozdějšího spisovatele a překladatele Arnošta Vaněčka, komunistického politika a spisovatele Václava Paška, scenáristu Miloslava Drtílka a dramaturga a scenáristu Lubomíra Možného.²⁰⁴ Pátý odbor dále tvořila oddělení administrativní,²⁰⁵ právní a hospodářské, fungující především jako servisní pracoviště České filmové společnosti. V organizační struktuře V. oddělení také figuroval referát distribuce filmu; oddělení výroby filmů, a dokonce samostatné oddělení pro fotografii.

Ačkoli statut Státní filmové dramaturgie uvádí, že se jedná o „vrcholný útvar, odpovědný za estetický, ethický a politický stav a hodnotu filmové produkce“,²⁰⁶ zasahoval do jejího rozhodování Vítězslav Nezval. Nezvalovy autoritativní postupy zmiňuje ve svých denících i Mařánek: „Slávek Nezval škrtl dnes *Májovou symfonii* (zřejmě dílo Lehovcovo!), a když jsem hájil své rozhodnutí, narazil klobouk, podal ruku holkám a ani mě nebral na vědomí a odešel. ~~S podomkem by se takhle nejednalo.~~“²⁰⁷

Bezprostředně po zřízení filmové dramaturgie ministerstva informací proklamoval Mařánek její záměry ve *Filmové práci*. Vyjádřil zde paradoxně všechna zásadní úskalí, s nimiž se pak potýkalo jak jeho oddělení, tak centralizovaná organizace kinematografie vůbec: nedostatek námětů, byrokracie nebo kolize s potřebami filmové výroby.

[...] hlásí se nám dále řada nových námětů od známých autorů, ale rádi bychom zapojili do této práce mladé a nejmladší autory, jejichž tvořivou účast by už napřed určovalo ryze filmové vidění.

Zárukou kvality přijatých námětů bude husté dramaturgické síto, od jednotlivých výrobních skupin a ústřední dramaturgie k dramaturgii státní a odtud Filmové radě jako nejvyššímu dramaturgickému orgánu. Odbyrokratizování této cesty znamená zároveň její časové omezení na nejkratší dobu. A vystou-

²⁰³ I s nárokem nařídít zpracování určitých námětů.

²⁰⁴ Příslušné úřední materiály nejsou datovány, ale předpokládáme, že se jedná se o stav zapsaný na podzim roku 1946. NA, f. Ministerstva informací 1945–1953, kart. 5–6

²⁰⁵ Administrativní oddělení mělo navíc přidělené referáty filmové cenzury a „Věcí slovenských“.

²⁰⁶ Statut Státní filmové dramaturgie. NA, f. Ministerstva informací 1945–1953, kart. 5–6.

²⁰⁷ Poslední věta v rukopisu přeškrtnuta. *Deníky XXXIX.*, 6. listopadu 1945, s. 2205–2206.

píme-li už jako úřad, pak jedině v tom smyslu, abychom vnesli žádoucí řád do pracovní organisace a udrželi tempo.

Ale záruka zdaru celého podnikání je především v impulsivní osobnosti ministra Václava Kopeckého [...] Platí to stejně i o přednostovi filmového odboru básníkovi Vítězslavu Nezvalovi a jeho čelných spolupracovnících. (Mařánek, „Cestou k cíli. Slovo o státní filmové dramaturgii“, 1945)

Už od začátku Mařánkova působení na ministerstvu informací představují horkou půdu především kolizní zájmy a spory oborových a politických skupin. Jednalo se prakticky o tři frakce: skupinu prominentních umělců z ministerstva informací v čele s Vítězslavem Nezvalem, skupinu oborovou reprezentovanou Lubomírem Linhartem a skupinu stranickou reprezentovanou Gustavem Barešem. Mařánek je stálým stoupencem Nezvalova křídla, které je v podstatě určeno společnou oborovou a generační příslušností. Jakkoli se v denících často pouští do ostrého i nenávislného hodnocení svých kolegů filmařů, vůči Nezvalově autoritě je trvale loajální, i když ne zcela nekritický. Svou roli vůči Nezvalovi vyjádřil jako „tlumočník jeho veta“: „Nezval je skvělý chlapík, ale trochu příliš bohémský v náladách a improvizacích: co včera kategoricky zakázal, to dnes jim zase smírně povolil, takže já, tlumočník jeho veta, jsem vlastně dessanován.“²⁰⁸ Už na konci roku 1945 vzniklo napětí mezi přednostou V. odboru ministerstva informací Vítězslavem Nezvalem a jeho tehdejším náměstkem Lubomírem Linhartem, pozdějším ředitelem České filmové společnosti a od roku 1948 také transformovaného Československého státního filmu. Konflikty těchto dvou nejbližších podřízených Václava Kopeckého v oblasti filmu vygradovaly poté, co Linhart začal budovat účelové spojenectví s kulturními ideology z ÚV KSČ. Ministr se strategicky snažil mezi oběma křídly lavírovat, Linhartovi i Nezvalovi souběžně sliboval podporu. Mařánka pak využíval jako vyrovnávací element v souboji Linharta s Nezvalem.

V roce 1947 byli do Filmového uměleckého sboru dosazeni členové aparátu ÚV KSČ a zástupci redakčního okruhu časopisu *Tvorba*: Ladislav Štoll, Jiří Hendrych, Vilém Kún, Arnošt Klíma a Bohdan Rossa. O rok později se začalo vyostřovat napětí mezi nezvalovci a stranickými kulturními ideology, především Gustavem Barešem z Ideologického oddělení ÚV KSČ. Kritiku mocenského vlivu okruhu spisovatelů ve vedení V. odboru ministerstva informací a Filmového uměleckého sboru ilustruje například výpověď Lubomíra Linharta ze zápisu z prověrky z 8. ledna 1949 na členské schůzi závodní organizace KSČ ústředního ředitelství Československého státního filmu. K výpovědi tohoto bývalého ředitele České filmové společnosti se zde uvádí: „Základním tenorem výkladu o filmu bylo, že Vítězslav Nezval vytvořil kolem ministra Kopeckého čínskou zeď filmových pracovníků (Biebl, Čáp atd.), aby mohl uplatňovat

²⁰⁸ *Deníky XXXVIII.*, 13. října 1945, s. 2173.

své surrealistické názory ve filmové tvorbě.“²⁰⁹ Podle zápisu výpovědi předseda České filmové společnosti a Nezvalův politický protivník Linhart obviňoval Nezvala ze záměru „infiltrace“ filmu avantgardními přístupy, z nedostatečné podpory socialistického realismu a z izolace ministra Václava Kopeckého okruhem Nezvalových přívrženců a generačních soupeřů z avantgardy.²¹⁰

Konkrétnějšímu průběhu pŭtek v rámci produkční historie filmů *Výlet pana Broučka*, *Pára nad hrncem*, *Dvaasedmdesátka* nebo Nezvalova námětu *Něžná* se zde věnovat nebudeme, mimo jiné i proto, že jsme neobjevili doklady o aktivnějším zapojení Jiřího Mařánka. Věnujme se raději méně známým událostem souvisejícím s Mařánkovým působením na ministerstvu informací: záměru vytvoření dělnického kolektivu a avantgardní výrobní skupiny. Dne 15. září 1945 – jen několik dní po nástupu do funkce – vyhledali Jiřího Mařánka dělníci z barrandovských ateliérů s rozhodnutím založit vlastní tvůrčí kolektiv a s požadavkem o výrobu. Mařánek jejich nároky už v této fázi podpořil. Dělnický kolektiv tehdy připravoval výrobu vlastního krátkého filmu *Rozhodující generace*. Začátkem října téhož roku se proti tomuto záměru vzbouřili barrandovští režiséři, na což reagovali dělníci hrozbou stávkou. Mařánek tuto „krajně“ revoluční ideu prosazoval proti mínění Smrže, Linharta i Kabelíka. Celá aféra vyvrcholila neúspěchem Mařánkovy diplomacie, když dělníci bez omluvy nedorazili na domluvenou schůzku 23. října 1945 a současně požadovali na manifestační schůzi svého zástupce v dramaturgii, čímž veřejně projevíli Mařánkovi nedůvěru. Kvůli této aféře hrozila Mařánkovi v lednu 1946 ztráta vedoucího místa, na což reagovali barrandovští dělníci jeho podporou.²¹¹ Dělnický tvůrčí kolektiv nakonec vznikl až v politicky příhodnější atmosféře poúnorového období, konkrétně pak v lednu 1949 na podnět závodní rady. Byl sestaven z řad barrandovského technického personálu pod vedením Josefa Jüptnera (srov. Szczepanik 2012, s. 44). Jedinou látkou, kterou se kolektivu podařilo zrealizovat, byl film *Zvony z rákosu* (Václav Kubásek, 1950).²¹² Naši

²⁰⁹ LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, kart. 8.

²¹⁰ V zápisu schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ, který byl věnován Sjezdu národní kultury, se Gustav Bareš k této otázce vyjádřil radikálně: „Hlavní věcí je, aby tito lidé začali psát a něco dělat. Po volbách vyházet sekční šéfy a nechat je psát: Nezval, Halas, tak jak to je, není normální.“ NA, ÚV KSČ, f. 02/3 – Organizační sekretariát ÚV KSČ (1947–1954), a. j. 52. Bohdan Rossa v roce 1950 uvedl v neoficiální *Zprávě o situaci ve filmu* adresované Gustavu Barešovi, že „v první řadě je třeba vrátit s. Nezvala literatuře, aby při svých výbojích nechtě neusnadňoval práci skrytým nepřátelům našeho filmu a republiky“. LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, kart. 8. K mocenskému napětí graduujícímu v aféru s tzv. levicovými úchyly srov. Knapík 2000.

²¹¹ Dělnické kádry měly v této době také konflikt s Bedřichem Štěpánkem, který jim měl jako scenárista zcizit název i námět filmu *Muži bez křidel* (František Čáp, 1946).

²¹² Ze zprávy ředitele ČSF Oldřicha Macháčka, kterou si vyžádalo ministerstvo informací, vyplývá, že v prvním pololetí roku 1949 předložil X. tvůrčí kolektiv Josefa Jüptnera celkem 16 námětů, z čehož 6 bylo přijatých. V této fázi přípravy se nejednalo o špatné skóre. Pro srovnání uveďme poměr předložených a přijatých látek jiných tvůrčích kolektivů: Vávra 13/7, Weiss 10/9, Hájek 22/17, Klos 6/2, Kloboučník 16/11. NA, f. Ministerstva informací 1945–1953, kart. 5–6.

malou pointou k případu dělnického tvůrčího kolektivu je skutečnost, že jedním ze scenáristů *Zvonů z rákosu* byl právě Jiří Mařánek.²¹³ Členové dělnického kolektivu jej požádali, aby vypracoval literární scénář, neboť první pokus o přijetí námětu nevyšel. Nová verze byla Ústřední dramaturgií schválena, takže za jediným úspěšným případem filmové produkce dělnického tvůrčího kolektivu stojí Jiří Mařánek, tehdy už odvolaný vedoucí Státní filmové dramaturgie a Filmového uměleckého sboru.

Na podzim roku 1945 se také objevuje záměr další výrobní skupiny – avantgardní, jejímž vedoucím se měl stát režisér Vladimír Čech (tehdy ještě vystupující pod rodným příjmením Přikryl), který si v této souvislosti nechal registrovat náměty: *Švejk po dvaceti letech*, *V potu tváře své*, *Píseň domova* (námět o americkém pobytu Antonína Dvořáka), *Hloupý Honza*, *Lidické děti* (drama o hledání ztracených dětí z nacisty zlikvidované vesnice) a *T. G. M.* (film o Masarykovi s Františkem Smolíkem v hlavní roli).²¹⁴ Mařánek přijímal tento záměr s velkou nadějí, že dojde k výraznějšímu odklonu od námětových a výrazových konvencí. Ke zřízení „avantgardní“ výrobní skupiny každopádně nedošlo.

Mařánkuv FIUS: kolize umělecké autonomie, centralizovaného řízení a výrobní praxe

Důležitou reorganizační změnou druhého roku působení Jiřího Mařánka na ministerstvu bylo ustavení Filmového uměleckého sboru (FIUS). Této poradní instituci zabývající se vyhledáváním, registrací a posuzováním námětů předsedal Mařánek od jejího založení 18. září 1946²¹⁵ až do zrušení, k němuž došlo 4. listopadu 1948. Před ustavením FIUS probíhal výkon dramaturgie v trojí linii: skrze Ústřední filmovou dramaturgii, dramaturgické skupiny v rámci filmové výroby a státní filmovou dramaturgii, tj. pod dramaturgickým oddělením V. odboru ministerstva informací. (Ústřední filmová dramaturgie do značné míry organizačně i personálně navazovala na protektorátní Sbor filmových lektorů při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností.)²¹⁶ S oficiálním záměrem zabránit roztržičnosti a kompetenčním nejasnostem byla Ústřední filmová dramaturgie vedená Karlem Smržem zrušena a nahrazena FIUS propojeným s dramaturgickým oddělením ministerstva informací spolu s Aprobací komisí. Došlo tak k výraznějšímu soustředění mocenského vlivu pod V. odbor, respektive pod Vítězslava Nezvala.

²¹³ Spolu s Václavem Kubáskem, Robertem Vyhlídkou a Františkem Horčíčkou-Havířem.

²¹⁴ NA, f. Ministerstva informací 1945–1953, kart. 198, Zpráva státní filmové dramaturgie, s. 3. Po únoru se Vladimír Čech „vypořádal“ s avantgardou komediální agitkou *Nezlob, Kristino* (1956), kde napadá salónnost a přežitost kubismu a expresionismu ve výtvarném umění.

²¹⁵ Statut FIUS vydalo ministerstvo informací až 12. března 1947.

²¹⁶ Personální kontinuita se vztahuje především k vedoucí osobnosti Karla Smrže. Po zrušení Ústřední dramaturgie se Smrž stal vedoucím lektorátu Československého státního filmu.

FIUS se scházel minimálně jednou týdně, členství ve sboru navíc obnášelo individuální čtení námětů, filmových povídek, scénosledů a literárních scénářů.²¹⁷ Tři členové z řad FIUS vyhotovovali na předložený formát samostatné posudky, které přednesli na nejbližší schůzi sboru. V následné diskuzi z nich bylo sestaveno společné stanovisko s podpisem statutárního zástupce sboru, převážně tedy vedoucího FIUS Jiřího Mařánka. Pro konkrétnější představu o rozsahu činnosti FIUS: například od října 1946 do června 1947 sbor posoudil celkem 84 námětů dlouhých, krátkých i kreslených filmů. Každá látka prošla opakovaným posouzením průměrně ve čtyřech výše uvedených fázích, takže bylo vypracováno přibližně 350 posudků.²¹⁸ Posudky FIUS pak byly formulovány jako doporučení pro oficiální rozhodnutí dramaturgického oddělení V. odboru MI, zda lze „pokračovat či nikoli“. Ještě upřesněme, jak byly tyto posudky obsahově koncipovány, co bylo na posuzované látce obvykle hodnoceno a navrhováno.²¹⁹ Posudky FIUS, které měly v případě hodnocení dlouhometrážní produkce rozsah zhruba 1 – 1,5 normostrany²²⁰, nemají pevně danou obsahovou strukturu, ale přesto v nich lze jistý formální úzus vysledovat. V úvodu posudku na námět bylo stručně představeno jeho téma a obvykle už takto zkraje zhodnocena jeho společenská aktuálnost a angažovanost. Následovala doporučení, která se nejčastěji vztahovala jednak k hodnověrnosti typologie postav a účinnosti dramatického konfliktu, jednak k politicko-ideovým konotacím. Pokud se jednalo o posudek, který hodnotil pokročilejší scénaristické fáze, což byl scénosled nebo literární scénář, soustředil se už na konkrétnější připomínky bez obecnějších a povšechných pasáží. Často byl z okruhu posuzovatelů jmenován užší (obvykle tříčlenný) tým, který měl vést supervizi požadovaných úprav, doslova „dozor nad provedením korektur“. Není překvapující, že k politicky angažovanějším látkám byli povoláváni zástupci stranického okruhu, kteří do FIUS nastoupili v roce 1947.²²¹ K posuzování filmové povídky *Anna proletárka* byl navíc vyhotoven i zvláštní posudek kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ zhodnocující její politické vyznění. Také případy, kdy se jednalo o nonfikční tvorbu, která referovala o autentických událostech vysokého společenského významu, jakými byl například všesokolský slet (*Píseň o svobodném sletu*), směřovala doporučení sboru

²¹⁷ K charakteristice jednotlivých scénaristických formátů co do funkce a rozsahu srov. Szczepanik 2016, s. 232–233.

²¹⁸ Srov. Jiří Noháč: Mluvili jsme s předsedou FIUSu min. radou Jiřím Mařánkem. *Filmové noviny* I, 1947, č. 27 (5. 7.), s. 3.

²¹⁹ Hovoříme o posudcích FIUS pouze z roku 1948, které jsou dostupné ve fondu Filmový umělecký sbor 1946–1948, NFA.

²²⁰ Posudky na projekty krátkometrážní tvorby měly zhruba třetinový rozsah.

²²¹ Jedná se například o posudky k nerealizovanému scénáři *Zrádci a hrdinové* zpracovávající období Heydrichiády, scénáři ke špionážnímu *DS70 nevyjíždí* nebo filmové povídky *Anna Proletárka* na motivy románu Ivana Olbrachta.

k posílení oslavného vyznění, k eliminaci „subverzivních“ motivů.²²² K patřičnému zhodnocení rozsahu politické dimenze dostupných posudků FIUS – která se nejeví jako dominantní – bychom potřebovali mít k dispozici podobné výstupy sboru vypracované před rokem 1947.

Členové tohoto sboru, jichž bylo celkem šestnáct, se rekrutovali především z expertních kruhů filmových, literárních i hudebních, s účastí jednoho zástupce ministerstva školství. Jak už bylo uvedeno dříve, vedle předsedy FIUS Jiřího Mařánka se jednalo o Konstantina Biebla, A. M. Brousila, Martina Friče, Václava Hanuše, Františka Hrubína, Václava Kadlece, Julia Kalaše, Karla Konráda, Jiřího Lehovce, Marie Majerové, A. M. Píšu, Jindřicha Plachtu, Jiřího Srnku, Bohumila Štěpánka, Otakara Vávru a Jana Zázvorku. V roce 1947 došlo k posílení politické dimenze FIUS skrze dosazení členů ústředního výboru KSČ: Ladislava Štolla, Jiřího Hendrycha, Viléma Kúna a Bohdana Rossy. Kromě politického dohledu působili někteří z nových členů i jako informační spojky Gustava Bareše.²²³ Překážkou autonomie FIUS byla vedle zastoupení politický kádrů i sama pozice Jiřího Mařánka, v níž se pojilo vedení „nezávislého sboru“ s příslušností k ministerstvu. Tento personální souběh oficiálně deklarovaný v Jednacím řádu FIUS²²⁴ příznačně ilustruje paralelní víceúrovňové a překrývající se formy státního dozoru, které znevažovaly avizovanou svrchovanost uměleckých hledisek (Mařánek 8. 6. 1946, s. 2), potažmo nezávislost FIUS. Ve FIUS jako typické kulturní instituci pretotalitního režimu se tak mísí a koliduje posuzovací a rozhodovací působnost, autonomní a centralizovaná dimenze či umělecký a politicko-mocenský dohled.

V Jednacím řádu FIUS, schváleném na zahajovací schůzi sboru 10. října 1946, je uvedeno:

Sbor umělecký, složený z filmových a uměleckých odborníků, jemuž bude předsedat zástupce ministerstva informací, přednosta dramaturgického oddělení V. odboru ministerstva informací Jiří Mařánek, bude projednávat, usnášeti se o všech otázkách, týkajících se umělecké stránky filmu a své usnesení bude předkládat ministerstvu informací ke schválení.

²²² Jedná se konkrétně o komickou scénu, kdy se „kamarádi se smějí malému Sokolíkovi, že mu padají kalhoty“, čímž „charakter českého lidu dostává poněkud škodolibý přízvuk“ nebo nepřípadně rozsáhlému odkazu na tragickou událost srážky akrobatických letadel na předchozím sledu v roce 1938. In: FIUS – posouzení, 1948, fond Filmový umělecký sbor 1946–1948, kart. 1.

²²³ Jmenovitě Bohdan Rossa, jak lze předpokládat z citované *Zprávy o situaci ve filmu*.

²²⁴ V § 6 Jednacího řádu FIUS schváleného na zahajovací schůzi sboru 10. října 1946 je uvedeno: „Sbor umělecký, složený z filmových a uměleckých odborníků, jemuž bude předsedat zástupce ministerstva informací, přednosta dramaturgického oddělení V. odboru ministerstva informací Jiří Mařánek, bude projednávat, usnášeti se o všech otázkách týkajících se umělecké stránky filmu a své usnesení bude předkládat ministerstvu informací ke schválení.“

V tomto zdánlivě bezpříznakovém vyjádření je obsažen zdroj interpersonálního napětí: dělení expertů na „filmové“ a „umělecké“. Archivní materiály²²⁵ a mediální reflexe týkající se Mařánkovy působnosti ve FIUS toto napětí vyvolané výrazným zastoupením a mocenským vlivem „umělců“ opakovaně dokladují. Je příznačné, že Mařánkuv komentář k zahájení činnosti FIUS, publikovaný jen několik dní po jeho ustavení, klade důraz na zastoupení filmových profesionálů v tomto sboru (Mařánek 19. 10. 1946, s. 2). Článek obsahující výčet zúčastněných představitelů filmařských profesí, byl reakcí na nelibost nad dominantním postavením literátů v dramaturgickém aparátu, respektive na kritiku nepřipadného uplatňování literárních hledisek na filmové médium.²²⁶ V Ústřední filmové dramaturgii nebo Umělecké radě, což byly orgány fungující v oblasti dramaturgického dozoru před vznikem FIUS, byli skutečně početněji zastoupeni literáti než filmaři (Havelka 1970, s. 83). Mařánkovou permanentní snahou bylo vyvracet všeobecné mínění o údajné neschopnosti spisovatelů ve FIUS a přesvědčit okolí, že rozumí specifické estetice i výrobním mechanismům filmu.²²⁷ Mimochodem i ve slovenském ekvivalentu FIUS, Umělecké filmové komisi (UFK) jako poradním sboru Pověřenectví informací,²²⁸ měli převahu literáti: Margita Figuli, Peter Jilemnický, Ľudo Zúbek a Ivan Stodola. Důvodem byl bezesporu tehdejší nedostatek slovenských filmařských kádrů, které v UFK zastupovali Paľo Bielik a Karol Plicka. Mezi dalšími osobnostmi desetičlenné komise byli divadelní režiséři Andrej Bagar a Ján Jamnický a hudební skladatelé Šimon Jurovský a Jozef Štefánik (srov. Macek – Paštéková 2017, s. 176).

Předpokládaný přínos FIUS spočívající ve zjednodušení, flexibilitě a kýžené produktivitě dramaturgické agendy výroby formuloval Jiří Mařánek v úvodní zprávě o činnosti FIUS z října 1946, adresované ministrovi Václavu Kopeckému:

Dne 10. X. t. r. byl ustaven Filmový umělecký sbor jako nejvyšší a jednotná dramaturgická instituce, čímž došlo k žádoucímu zjednodušení dramaturgické činnosti. Dosavadní dramaturgické útvary, na jejichž složitost a tím i nepružnost ve vyřizování dramaturgické agendy si bylo častěji právem stěžováno,

²²⁵ LA PNP, fond Jiří Mařánek; NA, f. 861 – Ministerstvo informací.

²²⁶ „[...] leckdy se poukazovalo i na to, že o vhodnosti námětu pro filmování rozhodují převážně literáti nebo teoretikové sdružení v jednotlivých dramaturgických institucích a že pak jejich soud – podle mínění některých filmových činitelů – oceňuje především hodnoty slovesné, kdežto o filmovosti námětu by měl říci závažné slovo i praktik.“ (Mařánek 19. 10. 1946, s. 2)

²²⁷ „[...] neunikáme výtkám [...], že literáti, začlenění do nového filmového organismu, vnášejí sem cizího ducha z cizí oblasti, že přistupují ke své práci s jakýmsi nedostatkem životními estetickými předpoklady a že tu zkrátka sedí jako žáby na prameni té idylické bystřinky českého filmu, která si ještě za tzv. protektorátu tak vesele a bezstarostně zurčela.“ (Mařánek, Připomínka na thema: Literáti a film 1946, s. 2)

²²⁸ UFK vznikla stejně jako FIUS v září 1946. Navzdory kompetenční logice byli členové UFK jmenováni nikoli pověřencem informací a zástupcem Demokratické strany Samuelem Bellušem, ale komunistickým pověřencem školství a osvěty Lacem Novomeským.

*byly ustavením filmového uměleckého sboru zrušeny. [...] Tím se nadále všechno rozhodování o filmové a realizační vhodnosti došlých námětů soustřeďuje v rukou činitelů umělecky kompetentních a kvalifikovaných ze všech hledisek, při čemž tentokrát přicházejí ke slovu i osvědčení filmoví praktikové všech oborů.*²²⁹

Už o rok později, v roce 1947, se ovšem toto hodnocení jeví jako nepřipadně idealistické. Filmový odbor a FIUS se potýkaly s kritikou vlastní činnosti ohledně problematické kooperace s filmovou výrobou a nedostatku schválených látek.²³⁰ Tuto situaci zapříčiňovaly důvody systémově organizační, personální a mocenské. Dramaturgické oddělení filmového odboru na základě odborného posouzení FIUS totiž schvalovalo nejen filmové povídky, ale i scénáře. Posuzování literárně přípravných prací tak probíhalo opakovaně, respektive průběžně v dílčích fázích rozpracovanosti. Nebylo výjimečné, že byla schválena i honorována filmová povídka, jejíž scénářistické zpracování už však následně schváleno nebylo. Tyto prodlevy a komplikace narušovaly plánovaný rozsah a plynulost filmové výroby. Důvody této problematické součinnosti výrobních a schvalovacích složek viděli zástupci filmové výroby mimo jiné i v neschopnosti V. odboru ministerstva informací přizpůsobit se jejím nárokům.

Mařánkova ambiciózní vize fungování FIUS tedy neodpovídala ani reálné pozici tohoto sboru, ani avizované koordinaci s filmovou výrobou. Z úřední korespondence i oborového tisku je zjevná problematická součinnost a kompetenční spory filmové výroby a FIUS, které se vážou právě k průběžnému schvalování filmů. Protichůdná schvalovací stanoviska FIUS k přípravným a realizačním stadiím filmů způsobovala prodlužování literárně přípravných prací, nedodržování výrobních plánů a v důsledku i finanční ztráty. Vzniklé potíže dokumentuje rezoluce sestavená na produkční poradě Výroby dlouhých hraných filmů ze dne 29. října 1947:

*Při zkoumání pracovního programu na rok 1948 bylo zjištěno, že skupina Frič–Reimann nemá schválený ani jeden scénář proto, že FIUS nedoporučil k realizaci této výrobní skupině pět scénářů, ačkoli povídky nebo scénosledy těchto filmů byly FIUSEM doporučeny k dalšímu zpracování. [...] Takovýmto postupem byl rozrušen výrobní program, ohrožena práce v ateliérech a zaviněny značné finanční ztráty jak na zbytečných vydáních za další literární práce, tak na nedodržení ateliérových termínů.*²³¹

²²⁹ NA, f. 861 — Ministerstvo informací, kart. 15, inv. č. 6.

²³⁰ Především v roce 1946 je zjevná snaha o transparentnost činnosti úřadu prostřednictvím pravidelného referování o jeho činnosti v oborovém tisku jako *Filmové noviny*.

²³¹ *Závady při projednávání literárních podkladů a s tím souvisejících hospodářských důsledků*; rezoluce je součástí dopisu datovaného 4. listopadu 1947. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, kart. 15, inv. č. 6.

Součástí rezoluce byly požadavky na přizpůsobení činnosti FIUS potřebám plynulé a hospodárné výroby: filmový námět schválený ve stadiu filmové povídky už neměl být v následných stádiích rozpracování zamítán; soustavná a intenzivní výkonnost FIUS neměla být narušována prodlevami prázdnin nebo dovolených; další nárok se týkal přítomnosti zástupců výrobních skupin po celou dobu jednání FIUS, což by zabránilo situaci, kdy až následně – bez možnosti připomínkovat rozhodování členů sboru – obdrží výroba jejich rozhodnutí.²³²

Doplňme, že důvody zamítavého stanoviska FIUS mohly mít dvojí kvalifikaci: „zásadní“ a uměleckou. Důvody zásadní de facto znamenaly nedoporučení předloženého námětu či scénáře k dalšímu rozpracování. V rezoluci byly uvedeny konkrétní zamítnuté tituly a finanční ztráta, která s jejich zamítnutím vznikla. Co je podstatné, ve všech případech bylo zamítavé stanovisko údajně argumentováno důvody zásadními, nikoli uměleckými.

Mařánek tuto rezoluci oponoval odpovědností FIUS za uměleckou kvalitu scénáře, z níž vyplývá nutnost posuzovat aktuální fáze rozpracování schváleného námětu, protože filmová povídka nemůže být průkaznou pro definitivní schválení. Současně se distancoval od někdejších rozhodnutí Ústřední dramaturgie, jejímž nástupcem měl být právě FIUS, s čímž Mařánek nesouhlasil.²³³ V jeho komentáři k připomínkám výroby ohledně stanovisek FIUS je obsažena související, jen opačně vedená výhrada, týkající se nevstřícného přístupu, až záměrné ignorace připomínek a požadavků FIUS ze strany výroby. Tuto kritiku Mařánek otevřeněji formuloval ve svém vyjádření k „Odpovědnosti za uměleckou stránku filmu“, adresovaném V. odboru ministerstva informací ze dne 23. října 1948, tedy deset dní před datem vydání ministerského rozhodnutí o zrušení FIUS, souvisejícího s celkovou reorganizací Československého státního filmu:

Jestliže však některé filmy unikly předchozímu posouzení pověřených zástupců sboru, nebylo to rozhodně jejich vinou. Zde musíme upozorniti na tu okolnost, že FIUS v několika případech žádal o předvedení části natočených prací ředitelstvím výroby, dotyčný režisér nebo uměleckých šéf však z různých, snad závažných důvodů předvádění odřekl. Sbor svou žádost několikrát opakoval, vždy však se stejným výsledkem. V takových případech neměl pak FIUS možnost upozorniti včas na odchylky od scénáře, ani na změnu správné koncepce,

²³² Součástí rezoluce byly také výhrady k zamítavým postojům FIUS v rámci scénaristického rozpracování konkrétních filmových titulů.

²³³ Nástupnictví Ústřední dramaturgie přisuzuje Mařánek výrobním skupinám. FIUS společně s dramaturgickým oddělením ministerstva informací měl plnit funkci bývalé Státní dramaturgie. Toto Mařánkovo tvrzení nejspíš sloužilo účelové argumentaci, protože jeho další vyjádření objasňující kompetence dramaturgických institucí hovoří o opaku. Neřešíme zde tolik reorganizační vazby jako spíše dokladování kompetenčních sporů. Ke skutečnému stavu má nejbližší vyjádření Karla Smrže (Smrž 2. 11. 1946), který tvůrčí působnost Ústřední dramaturgie posouvá do kompetence výroby, schvalovací činnost pak do kompetence FIUS.

vzniklou odlišným uměleckým názorem režisérovým nebo nevystižením správného ideového vyznění. Jelikož nespadá do jeho kompetence cokoli výrobě nařizovat, nemůže za tyto případy nést zodpovědnost.²³⁴

O kritickém nedostatku námětů způsobilých k filmovému zpracování referovala také stížnost České filmové společnosti ze 7. listopadu 1947 adresovaná ministerstvu informací, s tím, že žádná ze sedmi výrobních skupin nemá k dispozici jediný schválený scénář.²³⁵ K této situaci publikoval FIUS dne 29. listopadu 1947 vyjádření ve *Filmových novinách*, kde poukazoval na protichůdné nároky, které jsou na sbor kladeny: jednak je vyzýván k odpovědnosti za produkci filmů nedostatečné umělecké úrovně, jednak musí v důsledku všestranného tlaku schvalovat realizaci námětů, jejichž uměleckou úroveň hodnotí jako podprůměrnou. Jako důvod nízkého počtu schválených předloh se zde uvádí neschopnost některých výrobních skupin vypracovat kvalitní náměty a scénáře. Text se také ohrazuje vůči kritice nekompetentnosti umělců pochopit nároky filmové produkce: „[...] sboru se upírá smysl pro praktické potřeby filmové výroby a jeho členové jsou ztotožňováni s představou přemrštěných idealistů, zaslepených mlhou estétství“ (FIUS na obranu své činnosti 1947, s. 4).

Působení FIUS Mařánek pravidelně veřejně hájil, což mimo jiné odpovídá dobově příznačnému fenoménu diskusních fór, proklamací a polemik. Většina jeho příspěvků byla publikována v samostatné rubrice „Dramaturgické záběry“, která mu byla vyhrazena v týdeníku *Filmová práce*.²³⁶ Mařánkove „Záběry“ mají polemickou povahu, čímž překračují obvyklou informační a propagační rétoriku těchto svazových novin. Srovnatelnou výpovědní kvalitu zde mají jen příspěvky filmového historika Karla Smrže. Tento referenční přístup odkazuje k období moderny a avantgardy, kdy časopisy zaujímal pozici „paradigmatické syntézy“. ²³⁷ Mařánek se pravidelně vyjadřoval k výtkám, námitkám nebo pochybnostem k činnosti FIUS. Ohrazoval se proti údajné dramaturgické hypertrofii a neefektivní výkonnosti, ale současně poukazoval na hierarchickou nejednotnost a kompetenční nejasnost příslušných dramaturgických

²³⁴ NA, f. 861 – Ministerstvo informací, kart. 15, inv. č. 6.

²³⁵ Tehdejší náměstek České filmové společnosti pro hospodářské a finanční věci a pozdější ředitel Československého státního filmu Oldřich Macháček tuto situaci shrnul do hodnocení: „Plánová příprava v tomto úseku naprosto zklamala a je nutno učiniti opatření taková, aby se zabránilo případným ztrátám.“ (NA, f. MI-D, kart. 5–6)

²³⁶ Mařánek, Jiří: Připomínka na thema: Literáti a film. *Filmová práce* II, 1946, č. 7 (16. 2.), s. 2; K otázkám organizačním. *Filmová práce* II, 1946, č. 23 (8. 6.), s. 2; Ustavení filmového uměleckého sboru. *Filmová práce* II, 1946, č. 42 (19. 10.), s. 2; Několik aktuálních poznámek. *Filmová práce* II, 9. 11. 1946, č. 45, s. 2; Filmovým doslovem i úvodem. *Filmová práce* II, 1946, č. 49 (7. 12.), s. 2; Na rozhraní. *Filmová práce* II, 1945, č. 51–52 (21. 12.), s. 2.

²³⁷ Pavelka 2003, s. 7. Důvodem této zvláštní pozice časopisecké produkce v kontextu tištěných médií byla oscilace mezi masovou a elitní kulturou, schopnost integrace dění ze širokého spektra kulturních oblastí od běžných zpráv a politických reflexí po vědu a umění.

institucí jako na určující příčinu jejich kolidující součinnosti.²³⁸ Zvláště v nekorigovaných rukopisných verzích článků je patrné autorovo zklamání nad nedostatečnou autoritou FIUS u filmařské obce. S nedostatkem uznání se potýkali především spisovatelé bez předchozích filmařských zkušeností, s cejchem filmařských diletantů a ministerských prominentů.²³⁹ Tyto kritické výhrady a odsudky měly z velké míry původ v mocenském soupeření Linharta s Nezvalem, současně se jednalo o přirozené prosazování vlivu etablovaných filmařských osobností. Pokud se ještě úžeji zaměříme na reflexi daného stavu v Mařánkových denících a z ní pak nahlížíme jeho mediální reflexi daného stavu, je patrné, že pro něj filmařská džungle představovala příliš náročné sousto, jež se stalo zdrojem jeho obsedantních pochybností a obav.

Nemůžeme však zůstat u jednostranného tvrzení, že vztahy FIUS, státní dramaturgie a filmové výroby byly pouze kolizní a že „nezvalovské“ vedení nemělo u filmařů autoritu. Proti úředním zprávám a časopiseckým reflexím vypovídajícím o nesouladu mezi jednotlivými oborovými platformami a institucemi lze postavit jednak konkrétní rozsah vyrobených filmů v příslušných letech, jednak vzpomínky pamětníků z řad zástupců výroby. Například dramaturg a scenárista Vladimír Bor hovoří o „neobyčejně šťastné konstelaci“, kdy do filmařské rutiny vstoupily žádoucí umělecké podněty. Diskuse na schůzích FIUS měly být co do produktivnosti a přínosu nesrovnatelné s jakoukoli pozdější schvalovací praxí.²⁴⁰ Vladimír Bor a podobně i Bohumil Šmída vyjadřovali zvláštní respekt vůči Vítězslavu Nezvalovi, který využíval svou moc a osobní charisma, aby držel „ochrannou ruku nad filmem“. Toto hodnocení nejspíš vychází ze srovnání s následnou reorganizací z roku 1948, kdy došlo k nahrazení relativně funkčních výrobních kolektivů tvůrčími skupinami, které už neměly v kompetenci filmovou výrobu. Rozdělení výkonné dramaturgie od výroby a posílení politicko-ideového dozoru filmovou produkcí prakticky paralyzovalo. Vrchol této produkční krize představuje výrobní bilance roku 1951, kdy bylo dokončeno pouhých devět celovečerních filmů, tedy zhruba třetina objemu předchozí produkce. FIUS byl z kulturně politického hlediska jakousi hybridní institucí, podobně jako byla třetí republika hybridním režimem. Už sama kritická (a sebekritická) rétorika, která provázela jeho existenci, svědčí mimo jiné o ještě fungující názorové pluralitě a kulturně samosprávných tendencích.

²³⁸ Mařánek 8. 6. 1946, s. 2.

²³⁹ V rukopisu článku „Několik aktuálních poznámek“, nikoli pak v jeho tištěné verzi publikované ve *Filmové práci* (č. 45, 9. 11. 1946, s. 2), Mařánek zmiňoval anonym, který se ocitl mezi neanonymními odpověďmi v dotazníku o FIUS. Nařčení se vztahovalo k údajné dalekosáhlé intrice v rámci ministerstva informací, která stojí za vznikem FIUS.

²⁴⁰ „To byly památný sedánky, tam schůze velice rázovitý, to bylo nesrovnatelný s jakýmkoli dalším schvalovacím řízením, ale nesly punc těch osobností [...]. To hrálo dohromady.“ Rozhovor s Vladimírem Borem z 30. října 1977 (91OS), Sběrka zvukových záznamů, NFA.

Zrušení V. odboru: Cui bono?

Od října 1948 se proti mně aranžují neslýchané štvance. [...] Předtím jsem s Majerovou, Pujmanovou, Konrádem a Bieblem přeložen na Barrandov – neboť zrušil se FIUS, jehož jsem byl předsedou, zrušila se Státní dramaturgie, jejíž jsem byl předsedou (a po dvou měsících byl pak zrušen celý filmový odbor). Co vše jsem ve filmu vytrpěl! Co vše jsem té činnosti obětoval! Majerová ví, jak jsem probíjovával Sirénu, Frič ví, jak jsem zápasil o Čapkovy povídky, přitom jsem se od začátku stavěl proti kýčům Slavinského. Pak jsem dostal výpovědní list z edičního odboru film. nakladatelství [...] A tomuhle jsem tři léta obětoval svou literární činnost.²⁴¹

V poúnorové etapě, tj. v rozmezí let 1948–1953, došlo v resortu ministerstva informací k zásadním organizačním změnám, které způsobily zrušení V. odboru a později i zrušení ministerstva informací. Zřetelným signálem bylo ukončení činnosti FIUS v listopadu 1948, po němž následovalo v únoru 1949 zrušení filmového odboru ministerstva informací. O čtyři roky později, počátkem roku 1953, bylo zrušeno i samotné ministerstvo informací. Obě události byly shodně vázány k přeměně vztahů stranické a státní moci, zrušení V. odboru ovšem souviselo s omezením mocenské pozice Václava Kopeckého, kdežto zrušení ministerstva informací paradoxně s jejím posílením.

Stranický aparát v čele s Gustavem Barešem kritizoval mocenské kompetence sekčních šéfů ministerstva informací už před Únorem. O Barešově nesouhlasu s poměry na ministerstvu informací vypovídá například zápis ze schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ z roku 1947: „Hlavní věcí je, aby tito lidé začali psát a něco dělat. Po volbách vyházejme sekční šéfy a nechat je psát: Nezval, Halas, tak jak to je, není normální.“²⁴² S přímým státním, respektive „ministerským“ řízením kinematografie ovšem nesouhlasili také filmaři, kteří připravovali koncepci zestátnění a řešili jeho praktickou realizaci.²⁴³ Mezi stranickou i oborovou platformou v tomto ohledu fungovalo jakési účelové spojení, což můžeme sledovat na chování Lubomíra

²⁴¹ Deníky Jiřího Mařánka, zápis z 20. března 1949, s. 2679. Cit. dle Fond Jiří Mařánek, LA PNP, kart. 20. Deníkové zápisy od května 1948 do poloviny března 1949, tedy právě z přelomového období, bohužel v pozůstalosti chybí. Vzhledem k dodatečné autocenzuře dochovaných zápisů – vystřížení dílčích odstavců nebo celých stran – předpokládáme, že je zničil sám Jiří Mařánek.

²⁴² Gustav Bareš míní volby plánované na květen 1948. NA, ÚV KSČ, f. 02/3 – Organizační sekretariát ÚV KSČ (1947–1954), archivní jednotka 52.

²⁴³ Výhrady filmařské obce ilustruje vyjádření Elmara Klose k okolnostem zestátnění: „Ještě po příchodu košické vlády totiž byla nějakou dobu tendence, a byla to i osobní tendence NEZVALOVA, směřovat spíš k ministerskému vedení kinematografie jakožto řady podniků, zatímco my jsme se proti tomu stále urputně bránili a chtěli jsme vytvořit do sebe uzavřený podnik, právně organizovaný.“ (Cit. dle *Jak byl znárodněn československý film 1965*, s. 77)

Linharta a některých uměleckých šéfů výrobních skupin.²⁴⁴ Zrušení filmového odboru ministerstva informací, onoho ministerského vedení kinematografie, tedy podmínil poúnorový nástup přímého stranického řízení, které buď zcela přejímalo, nebo řídilo mnohé funkce státního aparátu. Vláda s omezenými pravomocemi ztrácela autoritu a rozhodovací kompetence ministrů byly výrazně okleštěné, protože ministři byli podřízeni především příslušnému resortnímu aparátu ÚV KSČ a až následně vládě (Pávová 2009, s. 94). Pro snahu filmařů zajistit autonomii filmové výroby tak nastaly relativně příhodné podmínky. Není náhodou, že informace o zrušení FIUS byla jeho předsedovi Jiřímu Mařánkovi údajně sdělena právě na půdě kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ,²⁴⁵ což odpovídalo novým poměrům ve znamení přímého stranického řízení. Podobně jako Mařánkovi deníky podává tuto událost i kádrový dokument z ministerstva informací, který byl nejspíš vypracován v souvislosti s jeho uvolněním do penze.²⁴⁶ Zde je formulována role stranického vedení ještě vyhraněněji: Mařánek měl „spolu s ostatními spisovateli“ odejít z FIUS na přímou žádost ÚV KSČ, nikoli z podnětu jeho nadřízených Vítězslava Nezvala nebo Václava Kopeckého.

Zrušení FIUS a V. odboru bylo součástí reorganizace filmové výroby započaté v dubnu 1948, kdy byl zřízen ekonomicky a právně samostatný podnik Československý státní film. Změny postihly i organizační strukturu filmové výroby: výrobní skupiny byly nahrazeny tvůrčími kolektivy jako čistě dramaturgickými institucemi (srov. Szczepanik 2012, s. 39). Pravomoci FIUS a Státní filmové dramaturgie (tj. dramaturgické oddělení) V. odboru ministerstva informací byly rozpuštěny mezi Filmovou radu jako ideově politický orgán a Ústřední dramaturgii jako expertní instituci ČSF. Jiří Mařánek se snažil zajistit si prostřednictvím Nezvala nějaké ekvivalentní působení v oboru: „Slyšel jsem nyní, že má být přetvořena Filmová rada. [...] pro naléhavost věci tě prosím, abys svým mocným slovem udržel mou kontinuitu ve filmovém působení.“²⁴⁷

Většina spisovatelů – zaměstnanců V. odboru jako Marie Majerová, Jiří Mařánek, Konstantin Biebl nebo Karel Konrád – přestoupila do Ústřední dramaturgie pod ČSF.²⁴⁸

²⁴⁴ Což je patrné například z dopisu Jiřího Weisse jako šéfa VI. výrobní skupiny adresovaný Gustavu Barešovi, v němž mu děkuje za sdílení nesouhlasu se stanoviskem dramaturgického oddělení ministerstva informací. NA, ÚV KSČ, f. 02/3 – Organizační sekretariát ÚV KSČ (1947–1954), archivní jednotka 52. Nebo ze zápisu porady zástupců filmové výroby a KSČ konané na Barrandově 28. října 1949. In: Tamtéž.

²⁴⁵ Mařánek tuto událost zmiňuje ve svých deníkových zápisech ze 17. října 1949: „Právě před rokem mi ve filmové komisi KŠC [filmová komise zde neexistovala, nejspíš se jednalo o kulturně propagační oddělení – pozn. autorky] oznámili, že ruší Filmový umělecký sbor, mnou vybudovaný, jehož jsem byl předsedou, a že mám s ostatními spisovateli (Majerovou, Pujmanovou, Konrádem a Bieblem) přestoupit na nově utvořené Ústředí dramaturgie na Barrandově – ovšem ne jako vedoucí, ale prostý člen.“

²⁴⁶ Dokument není opatřen oficiálním záhlavím. LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 10.

²⁴⁷ Soukromá korespondence Jiřího Mařánka Vítězslavu Nezvalovi z 25. 10. 1953. LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 4, č. př. 125/13.

²⁴⁸ Havelka 1970, s. 85.

Vedoucí pozice a výsadní postavení, které zaujímali na ministerstvu informací, což se jmenovitě týká především Jiřího Mařánka, zde už nezískali. Pro našeho aktéra to podle deníkových záznamů znamenalo velké rozčarování z vlastního zneuznání. Na druhé straně se mu naskytla příležitost vrátit se k vlastní umělecké práci, a to včetně námětové a scenáristické oblasti. V květnu 1949 dokončil Jiří Mařánek filmovou povídku na motivy Jiráskových *Psohlavců*, čímž reagoval na výzvu tzv. Jiráskovské akce vyhlášené v listopadu 1948. K posouzení ji postoupil VII. tvůrčí kolektiv Jana Kloboučnicka, kterému byla v listopadu 1949 schválena k dalšímu scenáristickému rozpracování. Ve stejném období (28. října 1949) zažádal o přeložení do výslužby a k dramaturgicko-schvalovací činnosti se už nevrátil. Jedinou osobou ze sledovaného uměleckého okruhu, kterou si Václav Kopecký ponechal na ministerstvu, nebyl nikdo jiný než Vítězslav Nezval. Funkci sekčního šéfa nahradila pozice osobního poradce ministra Kopeckého v oblasti filmu, byť to bezpochyby znamenalo omezení oficiálních pravomocí v oblasti kinematografie.

Zrušení filmového odboru ministerstva informací, k němuž došlo 10. února 1949, navíc spadalo do období realizace Vládního usnesení ze 14. prosince 1948 o snížení počtu veřejných zaměstnanců.²⁴⁹ Pro potřeby první pětiletky mělo být ze státní správy uvolněno 65 000 zaměstnanců, přičemž už do dvou měsíců²⁵⁰ měl být proveden jejich výběr. Jeho sestavení mělo být realizováno dvěma způsoby: předně dobrovolným přihlášením státních zaměstnanců²⁵¹ do hospodářských oborů s nárokem na náhradu dvouměsíčního nebo měsíčního příjmu; až při nenaplnění stanovených kvót se mělo přistoupit k výběru na základě rozhodnutí vedení ministerstev.²⁵² Součástí soudobého společensko-politického kontextu byla i ekonomická krize a měnová reforma.

Ministerstvo informací a osvěty v čele s Václavem Kopeckým bylo zrušeno k 31. lednu 1953, tedy o pět let později než filmový odbor. Mimochodem mocenské boje mezi státním a stranickým řízením, respektive mezi Václavem Kopeckým a Gustavem Barešem, skončily už v roce 1951 likvidací generálního tajemníka KSČ Rudolfa Slánského a kulturněpolitickou aférou s „levicovými úchylkami“. Ukončení činnosti ministerstva informací souviselo s reorganizací vlády podle Gottwaldova návrhu, jejímž cílem bylo sloučení dvoukolejnosti stranické a státní moci představující

²⁴⁹ Souvislost mezi reorganizací ministerstva informací a *Celostátním opatřením k posílení výrobních odvětví a snižování počtu administrativních zaměstnanců* je zmíněna také v úvodní pasáži inventáře fondu Ministerstvo informací v NA. Zde je ovšem stavěna do souvislosti s reorganizačními změnami, které proběhly v roce 1951.

²⁵⁰ 15. února 1949.

²⁵¹ Přihlášku bylo možno odmítnout v případě zaměstnancovy nepostradatelnosti pro činnost příslušného státního úřadu.

²⁵² Podle tohoto vládního usnesení mělo být z resortu ministerstva informací převedeno do výroby 350 zaměstnanců, z čehož měly tvořit zhruba dvě třetiny (225 osob) zaměstnanci Československého státního filmu,²⁵² jejichž počet činil v srpnu 1948 celkem 3 163 osob.

dlouhodobý politický problém.²⁵³ Sloučením sekretariátu ÚV KSČ a předsednictva vlády vznikl jednotný vrcholný orgán rozhodující současně o vládních i stranických záležitostech. Kopecký přešel do funkce náměstka předsedy vlády, což v těchto podmínkách znamenalo nebývalou kumulaci moci, včetně přímého řízení bývalých resortních oblastí ministerstva informací včetně filmu: Hlavní správy kinematografie, Hlavní správy polygrafického průmyslu, vydavatelství a obchodu s knihami, Státního rozhlasového výboru a dalších (Pavová 2009, s. 98).²⁵⁴ Tento systém měl však jen krátké trvání, uzavřené smrtí jeho ideového otce Klementa Gottwalda v březnu téhož roku. Od září 1953 pak vedl nově zřízené ministerstvo kultury²⁵⁵ a od prosince 1954 až do své smrti v roce 1961 působil jako vicepremiér.

²⁵³ Kolize mezi stranickým a státním řízením kultury měly ideologickou i generační povahu. Institucionálně a personálně se jednalo o spory mezi Kulturním a propagačním oddělením ÚV KSČ pod vedením Gustava Bareše a Ministerstvem informací v čele s Kopeckým a Nezvaletem, ve vyšším gardu pak mezi Slánským a Kopeckým. Srov. Knapík, Jiří: Filmová aféra L. P. 1949. Cit. dle *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Národní filmový archiv 12, č. 4, (2000), s. 97–120.

²⁵⁴ Dále pak také ministerstvo školství a osvěty, ministerstvo vysokých škol, ministerstvo pracovních sil nebo Československou tiskovou kancelář. V rámci vládní reorganizace byl k 31. lednu 1953 odvolán také Zdeněk Nejedlý z postu ministra školství, věd a umění nebo Viliam Široký z vedení ministerstva zahraničí.

²⁵⁵ Ministerstvo kultury vedl od prosince 1954 do jeho zániku v červnu 1956 Ladislav Štoll. Pak došlo k jeho sloučení s resortem školství pod názvem Ministerstvo školství a kultury. K obnově samostatného ministerstva kultury došlo až v roce 1969.

Filmofobie spisovatelů

Poválečná diskuse nad společensko-politickou funkcí umění se nesla ve znamení víry, že budování nového řádu právě nastalo. Tématem diskusních fór bylo další směřování kulturního vývoje a s tím související vymezení se vůči předchozím etapám, formulování aktuálního společenského významu umění, pozice umělce ve společnosti, dohled nového státního režimu nad kulturní produkcí a distribucí a další. Požadavek nejen spoluúčasti, ale i zaštitění společenské přeměny, byl nejčastěji směřován právě ke spisovatelům, což se ovšem týkalo i nově zestátněné kinematografie. Jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách, důvody jejich zvláštního postavení vedou až k obrození a utváření národní identity skrze jazyk a jeho kulturu; dále pramení z faktu, že za protektorátu získala kultura národně obrannou dimenzi; dalším důvodem byla nedostatečná autorita nebo rozpad dosavadních politických elit; a důležitou roli sehrála také strategická obratnost komunistického politika Václava Kopeckého, jenž si na působnosti renomovaných umělců ve vlastním ministerském resortu zakládal. K představitelům literárního oboru, kteří se na filmové kultuře skutečně podíleli anebo k tomuto byli vyzýváni, se vztahovaly dva základní typy kritických reflexí. Tou nejrozšířenější byla otázka jejich zapojení se do námětové a scénářistické činnosti a související téma filmového autorství i schvalovací a výrobní praxe. (V tomto „hledání filmového autora“ se projevuje skutečnost, že se nacházíme ještě v etapě před konceptem režiséra jako *autheura*, jenž se ustavuje například v souvislosti s „politikou autorů“ francouzské nové vlny na konci 50. let.)²⁵⁶ Současně se nacházíme v období intenzivního politického dozoru kultury, který se v kinematografii projevoval zvýznamňováním literárně přípravné fáze.²⁵⁷ Druhý referenční okruh se týká rozšířené působnosti umělců v kulturně politických funkcích, jimž je adresován apel, aby se vrátili k umělecké tvorbě, a přestoupili tak z pozice politika do pozice intelektuála. Význam těchto pozic vztahujeme k typologii Pierra Bourdieu, který chápe intelektuála jako zastánce univerzálních hodnot nezávislých vůči společenské moci:

Intelektuál se ustavuje aktem zásahu do politického pole jménem autonomie a specifických hodnot kulturního pole, jež dosáhlo vysokého stupně nezávislosti na moci. Nemá tedy nic společného s politikem obdařeným kulturním kapitálem. [...] Liší se i od těch, kdo svůj status v intelektuálním poli, často druhořadý, vyměnili za pozici v poli politickém. (Bourdieu 2010, s. 176)

²⁵⁶ Akcent na význam režiséra na úkor ostatních filmových profesí je sice rozšířen už od 20. let, nicméně právě na konci 50. let se rozvíjí diskuse o kinematografii v zasetí scénaristiky, potažmo o nedostatku režijní/tvůrčí originality, kdy je režisér pouhým „inscenátorem“.

²⁵⁷ Nejedná se o symptom komunistického režimu, což naznačuje například srovnání s politickým dozorem scénářistické tvorby v hollywoodském filmu 40. a 50. let.

Vedle toho, jak se o naznačených tématech přemýšlí a píše, tedy vedle diskursivní roviny, nás zajímá, zda vůbec, případně jakou mají souvislost s reálným stavem.

Druhá polovina čtyřicátých let: spisovatel se stal úředníkem

Jedním z autorů poukazujících na nebezpečí ztráty spisovatelské autonomie v entuziastickém období prvních poválečných let byl Ferdinand Peroutka. Ve své úvaze z roku 1946 „Po sjezdu spisovatelů“²⁵⁸ se zabýval jak autonomií estetickou, tak společenskou. Varoval před nedostatkem individuálního autorského přesvědčení výměnou za mechanicky přijímanou kolektivní identitu. Co se týče vztahu umělců k poválečné společenské situaci, řešil dilema prostupnosti kategorií státu, socialismu a budovatelství. Tedy fenoménů, jež si v současnosti automaticky rámuje do jediného obrazu poválečného vývoje. Socialistické přesvědčení tak neúčinkovalo v souladu s vládnoucí mocí: intelektuál se zkušeností první republiky a protektorátu je vnímal nezávisle. Peroutka staví jako problém příčinnou souvislost, že se budovatelství v české kultuře pojí se socialismem a poválečné státní zřízení je socialistické, z čehož plyne, že umělec státní režim buduje, přitakává mu. Vzniká tak podobné nebezpečí, jaké se týkalo „národního umění“, totiž že se i socialistické umění stane především tendenčním. V souvislosti s prorežimními postoji umělců předvídá také úskalí jejich účasti v mocenském aparátu:

Socialistický stát právem staví spisovatele na jiné, vyšší místo, než na jaké jej stavěl stát, ve kterém hlavní ctností a hlavním nárokem na úctu byla schopnost výdělku. Ale o to jde, aby spisovatel neztratil poněkud hlavu nad tím vzestupem, aby nepřišel, než se zase vzpamatuje, o několik nenahraditelných let tím, že si bude dětinsky pohrávat s nezvyklou sobě mocí. Radost z moci jest pro spisovatele zhoubnějším jedem než pro kohokoliv jiného, neboť vysušuje cit, zasahuje tedy umělce v samém středu jeho talentu. Spisovatel, který – obrazně řečeno – zvyká si kopat do dveří místo na ně klepat, chce-li někam vstoupit, jest spisovatel na scestí, i když o tom dosud neví. Zaujat jinými věcmi, než jakými by zaujat býti měl, tvoří už jen částíčkou své duše, už jen technickými schopnostmi. (Příbáb 2001, s. 208)

Obdobnou výzvu formuloval Ferdinand Peroutka i v článku „Tvoř, umělče...“, který také vznikl v roce 1946. V tomto textu je Peroutka výjimečně adresný, jako „hvězdu vymrštěnou ze své dráhy“ jmenuje E. F. Buriana a jeho freneticky rozsáhlou škálu aktivit a vystoupení, které produkoval po svém návratu z koncentračního tábora. Jako na častý jev zde poukazuje na situaci, kdy umělec působí na úřadě. (Nepředpokládáme, že měl autor na mysli obvyklou nutnost umělce být zaměstnán mimo kulturní obory.)

²⁵⁸ Tj. I. sjezdu českých spisovatelů (srov. Příbáb 2001, s. 206–209).

Umělec se často nyní stává úředníkem. Přemlouvají ho dále, aby tvořil tendenčně. Horlivě konečně žije společensky. Ale úředník, společenský tvor a straník – to je příliš mnoho na mysterium umělecké tvorby. Nic nepomůže se opít na konci banketu. Tak lacino inspirace nepřichází. (Příbáh 2001, s. 263)

I zde Peroutka nárokuje po umělcích poctivost individuálního tvůrčího aktu a zdůrazňuje při tom nebezpečí kolektivního myšlení a mocenských ambicí. Peroutkovy texty zde zmiňujeme pro uvedení obecnějšího myšlenkového rámce o pozici umělce ve společnosti v převratové situaci. Pomůže nám také pochopit rétoriku a povahu mediálních ohlasů, které se už úžeji vztahují k angažmá spisovatelů na ministerstvu informací. Do značné míry se totiž jedná o diskutování stejného tématu umělecké autonomie.

[...] naši básníci vymřeli. Nikoliv po meči ani po přeslici, nýbrž po revoluci. Stali se ministerskými úředníky a stejný osud stihl i naše význačné spisovatele. Přetížení prací v ministerstvech, funkcemi a jinými závazky a povinnostmi nemají čas tvořit a mnohdy ani sledovat kulturní život. (Noháč, „Spisovatelé a film“, 1947, s. 4)

O působení spisovatelů na ministerských úřadech, což se týkalo především ministerstva informací, se intenzivně referovalo v roce 1947. Četnost časopiseckých reflexí²⁵⁹ z tohoto období připomíná řízenou kampaň, kterou by se nabízelo stavět do souvislosti s napjatými vztahy ve státním a stranickém vedení filmu. Autorem článků publikovaných především v *Kulturní politice* byl novinář Václav Lacina, jenž v letech 1945–1947 na ministerstvu informací také působil, takže měl možnost psát z pozice přímého aktéra.²⁶⁰ V článku „Spisovatel a zaměstnání“²⁶¹ popisuje mnohostranné nevýhody tohoto angažmá na ministerském úřadu: výkony spisovatele jsou podrobeny ztřeštěnému soudu, který provází automatický argument „přirozeného“ nedostatku úsudku umělce. Jeho uměleckou činnost, pokud ji – s ohledem na časovou zaneprázdněnost – vůbec zvládne realizovat, navíc provází nedůvěra nebo despekt plynoucí z toho, že autor je vnímán jako prominentní umělec. Názory, které formuluje jako individuální občanský postoj, mohou být dále vykládány jako vyjádření úřadu. Dle autorova názoru smysluplná a chvályhodná snaha Václava Kopeckého přivést na ministerstvo významné

²⁵⁹ -al-: Tituly a funkce, *Kulturní politika* I, 1945, č. 2 (21. 9.), s. 1; Lacina, Václav: Spisovatel a zaměstnání, *Kulturní politika* 2, 1947, č. 41 (27. 7.), s. 3; Lacina, Václav: Spisovatel a služebnost, *Kulturní politika* III, 1947, č. 4 (10. 10.), s. 3; Noháč, Milan: Spisovatelé a film, *Filmové noviny* I, 1947, č. 5 (1. 2.), s. 4.

²⁶⁰ Václav Lacina se v době svého angažmá na ministerstvu informací literární činnosti ještě nevěnoval. Tvořit začal až na počátku 50. let.

²⁶¹ Lacina, Václav: Spisovatel a zaměstnání, *Kulturní politika* II, 1947, č. 41 (27. 7.), s. 3.

spisovatele „nese tedy poněkud zatrpklé ovoce“.²⁶² Lacinova sebereflexivní perspektiva se nijak nevzpírá autoritě ministerského vedení. V důsledku se jedná o jeden z příspěvků ke kontinuálně probíhající diskusi o pozici umělce ve společnosti, jejíž původ můžeme vztahovat až k politizaci literárního života v 19. století, stejně jako k modernistickým nárokům na umění z meziválečného období.

I když ve sledovaných článcích nejde tolik o záchranu tvůrčího potenciálu spisovatele jako o obavu, aby byla zachována autonomie kulturních hodnot, zkusme si zrekapitulovat, co Jiří Mařánek vytvořil v rámci své „volné“ literární tvorby v období své působnosti na ministerstvu informací. Po *Rožmberské trilogii* zůstává tento spisovatel i nadále u žánru historické prózy: v roce 1946 vydal povídku *Neviditelný rytíř* a pak v roce 1948 román *Učeň tajného umění* s podtitulem *Román ze života alchymistova*. Obě díla spadající do kategorie literatury pro mládež neoperují s vazbou na reálné historické postavy ani nereflktují současná témata, takže je můžeme nazvat únikovými látkami. Každopádně se v nich pojí Mařánkova inklinace k fantaskním tématům z 20. let a z první poloviny 30. let s klasickým vyprávěcím stylem a výpovědí nezaujatého vypravěče, k nimž se obrátil na konci 30. let. O to kontroverznější byla odezva jeho ambiciózního projektu z počátku 50. let, životopisného románu o Bedřichu Smetanovi.

Rozsah literární produkce sledovaných spisovatelů, tj. Biebla, Konráda, Majerové, Mařánka, Nezvala a Pujmanové ve sledovaném období je individuální. Ve vztahu ke scenáristické a námětové tvorbě platí, že vyjma Marie Majerové ani jeden z těchto činovníků ministerstva informací a Filmového uměleckého sboru nevytvořil v poválečném období původní filmový námět. Scenáristickou činností se soustavněji zabýval především Jiří Mařánek, v omezenějším rozsahu pak Vítězslav Nezval a Marie Majerová. V rozmezí let 1945 až 1955 se Mařánek scenáristicky podílel na čtyřech hraných filmech, z nichž dva z nich vznikly na základě jeho literární předlohy. Vypracoval také dvě filmové povídky, které nebyly zfilmovány ani dále rozpracovány.²⁶³ Vítězslav Nezval působil jako scenárista a libretista kontinuálně od 20. let. V poválečném období spolupracoval na scénáři tří filmů, především v podobě veršovaných pasáží a písňových textů. Marie Majerová vytvořila jako jediná z uvedeného spisovatelského okruhu dva původní náměty, z nichž byla autorkou dále rozpracována v literární scénář a zfilmována pouze *Výstraha* (Miroslav Cikán, 1953). Marie Pujmanová se scenáristice nevěnovala, nicméně její próza byla oblíbeným námětem filmových adaptací. Umělecká činnost Konstantina Biebla a Karla Konráda se s filmem nijak neprotnula.

Vysloveně protekcionářské byly například okolnosti vzniku životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi *Z mého života*, natočeného na motivy Mařánkova románu a podle

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ Nesetkali jsme se s dokladem, že by Jiří Mařánek v době, kdy předsedal Filmovému uměleckému sboru a vedl státní dramaturgii, „pomáhal“ vlastním knižním předlohám nebo námětům ke zfilmování.

jeho scénáře (Václav Krška, 1955). Navzdory zamítnutí filmové povídky na motivy tohoto románu ze strany příslušných schvalovacích institucí (tehdy Ústřední dramaturgie) se na přímý zásah ministra k výrobě filmu nakonec přistoupilo.²⁶⁴ Existovaly také případy, kdy naopak náměty od prominentních spisovatelů realizovány nebyly. Z mnoha příkladů uveďme filmovou adaptaci Dostojevského povídky *Něžná*, která se do výroby nedostala – navzdory tomu, že její scénář připravil „sám“ přednosta V. odboru Vítězslav Nezval. Ke schvalování jeho literárního scénáře, který byl mimochodem zástupci filmové výroby hodnocen jako velmi důkladně zpracovaný, došlo na konci srpna 1948, tedy v době silícího vlivu stranického vedení kultury i konfliktů mezi Nezvaletm a Barešem. V dané konstelaci byl psychologický charakter látky hodnocen jako neaktuální a vůči budovatelským potřebám první pětiletky dokonce jako nevyhovující.²⁶⁵

Bylo by příliš „filmocentrické“ předpokládat, že by renomovaní spisovatelé, kteří umělecky vyrostli ve standardní literární a ediční praxi, chtěli soustavněji využívat vlastní mocenské postavení k prosazování své původní námětové či scenáristické tvorby. Působnost v institucích dramaturgického dozoru a státním vedení kinematografie není a ani nemohla být spouštěcím impulsem pro jejich výraznější zájem uplatnit se u filmu umělecky. Šlo o mocenský post v kulturní politice, který podporoval jejich literární renomé. A toto uznání zase zpětně posilovalo mocenskou pozici.

Kde zůstal „filmový autor“? Hledání příčin námětové krize

V mediálním diskursu 40. let se opakovaně setkáváme s konstatováním „námětové krize“.²⁶⁶ Její vznik byl stavěn do souvislosti s nezájmem spisovatelů o tvorbu námětů a scénářů. A nezájem spisovatelů zase do souvislosti se „špatnou pověstí“ zdejší filmové kultury nebo s problémy autorské spolupráce s filmem vůbec. Jedná se o období centralizovaného řízení a plánování, kdy nárokům hlavního a později i výhradního producenta – státu, nebylo možné uspokojivě dostát. Proč? Jednak je to typickým příznakem poměru reálného stavu k centrálnímu plánování vůbec, jednak se v období 40. let teprve utvářejí instituce a mechanismy, které by podobné situaci měly umět předejít. Rozšířenými osvětovými postupy pro překonání námětové krize bylo vydávání

²⁶⁴ Mařánek žádal ministra Kopeckého o podporu, aby byl film realizován podle jeho scénáře. Podobné žádosti o přímluvu směřoval také na Vítězslava Nezvala. Cit. dle f. Jiří Mařánek, LA PNP, kart. 23.

²⁶⁵ Přestože Filmový umělecký sbor hlasoval v poměru 6 : 3 pro výrobu *Něžné* a na filmu už byly zahájeny i další přípravné práce, byla jeho realizace přerušena. Diskuse nad tímto námětem ilustruje střet politických nároků stranického vedení kultury s požadavkem umělecké autonomie, kterou zde prosazovali zástupci Filmového uměleckého sboru, potažmo ministerstva informací. Srov. *Zápis ze schůze FIUSu*, 31. srpna 1949, f. Vítězslav Nezval, LA PNP, inv. č. 21324.

²⁶⁶ Dokonce se o námětové krizi hovoří jako o celosvětovém fenoménu (srov. Kalina 1947, s. 483 nebo Bahna 1947, s. 27).

literatury o psaní pro film²⁶⁷, pořádání soutěží o námět včetně mediální propagace celého soutěžního procesu a konečně i četné mediální výzvy, že se mezi spisovateli hledá filmový autor. V obecném měřítku se od roku 1947 tyto výzvy změnily v rozbor důvodů, kde hledaný filmový autor zůstal.

A. M. Brousil v textu *Problematika námětu ve filmu* z roku 1942 prozíravě uvádí: „Obávám se, že se bude film potácet mezi zneužíváním a přeceňováním filmové látky ještě dlouho“ (Brousil 1942, s. 12). V poválečných letech mají podobné články charakter výzvy, od poloviny 50. let se setkáváme spíše s kritickými rozborů. Viník námětové krize zde bývá často označován jako „filmový autor“ bez konkrétního upřesnění, o jakou profesi se jedná. Přičemž z obsahu článků je jasné, že filmovým autorem je míněn tvůrce námětu. Připomíná to model z divadelního oboru, kde autor *napiše* dílo a režisér je inscenuje.

Na nechuť spisovatelů spolupracovat s filmem bylo poukazováno jako na dlouhodobý jev, který byl zpětně zdůvodňován „pochopitelnou“ nedůvěrou umělců k filmu jakožto neserióznímu kapitalistickému podnikání. Jedna ze zakládajících osobností slovenského filmu Paľo Bielik shrnul tento rozšířený postoj:

Spisovatelia [...] hľadajú na filmové podnikanie ako na podnikanie nie dosť seriózne. Filmovú branžu považujú často za skupinu organizovaných dobrodruhov, ktorá si z ich poctivej práce strúha úškranky, potom ju na nepoznanie poprekrúca, vyťaží z nej milióny a spisovateľa odbaví pár korunami. (Bielik 1947, s. 137–138)

Logicky pak následovala otázka, proč se přístup spisovatelů neproměnil s ohledem na deklarovaný umělecký status státního filmu i s ohledem na institucionalizovanou provázanost literárního a filmového oboru.

Otevřený komentář k nedostatečnému zájmu spisovatelů o spolupráci s filmem přináší i příspěvek Jiřího Mařánka v časopisecké anketě „Spisovatel a film“. Tato úvaha nad distancí spisovatelů vůči filmu začíná konkrétním poukazem na jejich mizivou účast na schůzi filmové sekce Svazu československých spisovatelů, na niž tak převažovali zástupci filmu. Zásadní nesoulad spatřuje Mařánek, podobně jako Jiří Hrbas nebo zástupci filmové výroby, v odlišné povaze literárního a filmového autorství, v nedostatečném vlivu spisovatelů na finální podobu díla a ve zdlouhavém schvalování jednotlivých literárně přípravných fází.²⁶⁸

Důvod této „filmofobie“ u spisovatelů je dán různými příčinami. Bud' průtahem jednání a často kontradiktoryními připomínkami schvalovacích orgánů,

²⁶⁷ *Ako písať pre film: Sborník prednášok slovenského filmového seminára.* Praha: Čs. filmové nakl., 1947. Svatopluk Ježek, *Slovo oživé filmem.* Praha, 1946.

²⁶⁸ Hrbas, Jiří: Otázka filmových námětů, *Filmové noviny* II, 1948, č. 35 (27. 8.), s. 2; Krejčík, Jiří – Klos, Elmar – Weiss, Jiří: Před desetiletím státního filmu, *Literární noviny* IV, 1955, č. 27 (2. 7.), s. 5.

nebo nesamostatností autorovy práce, jenž se pak ve výsledném díle dělí o úspěch nebo neúspěch s režisérem, kameramanem a herci, nebo otázkami honorování v poměru ke své nejvlastnější práci – ke knize. (Mařánek 1955)

Mařánkuv článek „Spisovatel a film“, v němž se zmiňuje o „filmofoбии spisovatelů“, ²⁶⁹ spadá do rozsáhlejší soustavy tehdejších mediálních reflexí, které srovnávají literární a filmové autorství a upozorňují na nerovnou pozici spisovatele jako autora námětu vůči výrobní a schvalovací mašinerii. Poměřují postupy kolektivní a individualizované, výrobu a tvorbu, odlišnou organizaci práce, divácké vnímání filmového autorství atp. Stejně jako představitelům filmové výroby vadily i spisovatelům průtahy a nejednotné připomínkování schvalovacích orgánů, komplikované navíc častými reorganizačními změnami. ²⁷⁰ V tomto ohledu články představují jednoznačnou výpověď o dobovém diskursu, v němž byly otázky spojené s povahou nebo typem autorství nadmíru aktuální.

Za onou „filmofobií“ spisovatelů stojí podle Mařánka i jejich finanční taktika. Spisovatelé podle něj nabízejí literární dílo k filmovému zpracování až teprve poté, kdy obdrželi honorář za jeho knižní vydání a kdy se může v rámci filmové adaptace stát zdrojem dalšího příjmu. Otakar Vávra na poradě členů České filmové společnosti a Ústřední dramaturgie, která proběhla v říjnu 1949 na Barrandově, také upozornil na to, že honoráře za literární úkony pro film jsou o dvě třetiny nižší než standardní honoráře literární. ²⁷¹ Vypovídající je i srovnání odměn za dílčí literární výkony stanovené Kolektivní smlouvou Svazu československých spisovatelů (Syndikátu českých spisovatelů) a Československého státního filmu (Tab. 1). ²⁷² Vidíme, že smluvní podmínky z roku 1947 deklarují odměnu za postoupení práva ke zfilmování literární předlohy dvojnásobně vyšší oproti honoráři za literární scénář. Tento rozdíl smlouva z roku 1952 sice snižuje, každopádně postoupení práv literárního díla pro zfilmování stále zůstává nejvýše odměňovaným výkonem. Ze srovnání tarifů z obou smluvních verzí také vyplývá radikální pokles honorářů v roce 1952, který sahá až k pětinové hodnotě předchozí částky. ²⁷³ Nejnižší propad se týkal literárního scénáře, což dokládá jeho vysoký status. Finanční aspekt tedy představuje podstatnou okolnost stavu, jehož

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ Tyto nedostatky ovšem nevyřešily průběžné změny organizační struktury dramaturgického dozoru, nýbrž posilování autonomie výrobních skupin a zrušení orgánů státní dramaturgie, které začalo v polovině 50. let.

²⁷¹ *Záznam z porady z 28. října 1949.* NA, ÚV KSČ, f. 19/7 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955, a. j. 664.

²⁷² LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, kart. 8.

²⁷³ Pokles honorářů nelze jednoduše zdůvodnit měnovou reformou, protože ta proběhla až v červnu 1953. Jednou z okolností může být zavedení „socialistického peněžnictví“ po únoru 1948 a princip centrálního direktivního řízení ekonomiky. Srovnání můžeme ještě doplnit o finanční částky spojené s oceněním v soudobé soutěži o námět z roku 1948, kdy byla 1. cena honorována 150 000 Kčs a 2. cena 100 000 Kčs.

příčiny byly zdůvodňovány převážně omezenou uměleckou autonomií literární činnosti pro film nebo jeho výrobními specifiky.

Tab. 1. Honorování literárních a scenáristických úkonů
dle Kolektivních smluv SČSS/SČS a ČSF z let 1947 a 1952

	honoráře za celovečerní hraný film podle Kolektivní smlouvy SČSS a ČSF z r. 1947 (Kčs)	honoráře za celovečerní hraný film podle Kolektivní smlouvy SČS a ČSF z r. 1952 (Kčs)
synopse ²⁷⁴	5 000–10 000	1 000–2 000
povídka	30 000–60 000	10 000–16 000
literární scénář	30 000–50 000	18 000–26 000
filmový scénář	20 000–50 000	není uvedeno
za postoupení práv ke zfilmování literární předlohy	min. 100 000	20 000–30 000
účast na výnosu filmu	1 % z příjmu na vstupném v domácích kinech k rozdělení spoluautorům; prodej do zahraničí není zohledněn	1 % z příjmu na vstupném v domácích kinech; 3 % z prodeje filmu do zahraničí k rozdělení spoluautorům

Velkoryse honorované soutěže o námět sice ohlas vzbuzovaly, ale úroveň přihlášených literárních podkladů neodpovídala kvalitativním nárokům vyhlášovatelů (ministerstva informací a České filmové společnosti); očekávaná účast renomovaných spisovatelů byla však marginální. Film spisovatelům pro jejich uměleckou realizaci vlastně příliš nevyhovoval. Jak už bylo řečeno, námětová a scenáristická práce totiž klade specifické tvůrčí nároky a nenabízí výhradní autorství, jako je tomu u literární produkce.²⁷⁵ Upřednostňování knižního formátu mělo i ekonomické důvody. Všestranně výhodnější – nejen v případě dvojího honorování jednoho díla za vydání a za jeho postoupení filmu – bylo nabídnout publikovanou knihu ke zfilmování, než tvořit původní námět s předzvěstí schvalovacích průtahů i adaptačních zásahů.

Napětí mezi oborovými platformami se projevovalo také v poměřování početního zastoupení spisovatelů jak v institucích dramaturgického dozoru, tak v námětové a scenáristické produkci. Úvodní pasáž rukopisné verze Mařánkova článku „Několik aktuálních poznámek“,²⁷⁶ která ovšem v publikovaném znění chybí, zmiňuje dotazník k hodnocení činnosti Filmového uměleckého sboru, jehož okruh respondentů ani

²⁷⁴ K formálním kritériím a funkci těchto formátů srov. Szczepanik 2013, s. 86–87.

²⁷⁵ Nebývale rozsáhlá diskuse o poměru spisovatelů k filmu, které se účastnili především sami literární autoři jako Ludvík Aškenázy, Karel Josef Beneš, František Kožík, Jiří Mařánek nebo Václav Řezáč, probíhala v průběhu roku 1955 v *Literárních novinách*.

²⁷⁶ LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, kart. 12.

výsledky však autor blíže nespecifikuje.²⁷⁷ Kromě výhrad vůči neplnění dramaturgického plánu, nedostatečné autonomii sboru a nákladnosti jeho provozu zde zazněla kritika příliš vysokého zastoupení literátů vůči filmařům. Upřesněme, že na celkový počet šestnácti členů Filmového uměleckého sboru připadalo v roce 1946 a 1947 šest zástupců literárního oboru.²⁷⁸ Ve srovnání s předešlými i nástupnickými dramaturgickými institucemi²⁷⁹ nevychází tento třetinový poměr nijak nadstandardně. Rozdílná byla ovšem míra jejich pravomocí, která byla v rámci Filmového uměleckého sboru podstatně vyšší, mimo jiné i s ohledem na personální napojení sboru na ministerstvo informací. Specifickým projevem oborového frakcionářství bylo údajné zamezování přístupu zaměstnanců státního filmu do Svazu československých spisovatelů, a to navzdory jejich „čistě“ literárním aktivitám.²⁸⁰ Podobně i filmovým kritikům byl údajně vyhrazen pouze Svaz československých novinářů. Ze soupisu členů Svazu československých spisovatelů z roku 1948 vyplývá, že do jeho filmové sekce bylo zařazeno 43 z celkového počtu 1 284 členů,²⁸¹ z nichž převážou část tvořili právě filmaři jako Otakar Vávra, Jiří Weiss nebo Jiří Krejčík. Pokud rozsah filmové sekce srovnáme s podobnými mezioborovými sekcemi, tak divadlo mělo 104 a rozhlas 39 členů. Z těchto dat lze usuzovat, že se početní regulace netýkala adresně filmového oboru, ale souvisela s obecnější regulací rozsahu mezioborových svazových sekcí.

Probíhalo dokonce i srovnávání procentuálního zastoupení „čirých spisovatelů“ a „spisovatelů filmových“ spolupracujících na filmové tvorbě (Osvald 2014). Autorský podíl spisovatelů na námětech a scénářích se v letech 1945–1955 údajně týkal zhruba poloviny hrané produkce. V první dekádě existence státního filmu se na vzniku padesáti devíti dokončených titulů podílelo třicet dva příslušníků literárního oboru.²⁸² Tyto filmy byly hodnoceny jako zdařilé, zvláště v případě adaptací literární předlohy, na jejichž scénáři spolupracovali vedle spisovatelů i filmaři.²⁸³ Připomeňme, že souhrn neobsahuje neschválené nebo z jiného důvodu nerealizované náměty a scénáře, jejichž přiřazení do výrobních statistik by podávalo relevantnější výpověď. Pokud jej srovnáme s produkcí

²⁷⁷ Výstupy z dotazníkového šetření se nám nepodařilo v archivních zdrojích dohledat.

²⁷⁸ Konstantin Biebl, František Hrubín, Karel Konrád, Marie Majerová, Jiří Mařánek, Antonín Matěj Píša.

²⁷⁹ Srovnávat můžeme s Ústřední dramaturgií spadající pod Československý státní film, kam přešli na podzim roku 1948 mnozí spisovatelé z Filmového uměleckého sboru jako Konstantin Biebl, Karel Konrád, Jiří Mařánek nebo Marie Majerová.

²⁸⁰ Osvald 1955, s. 214; Vrabec, Vlastimil: Více důvěry a vůle ke spolupráci, *Film a doba. Měsíčník čs. státního filmu pro otázky a problémy filmového umění*, Praha: Orbis, 1955, s. 499–500.

²⁸¹ Jedná se o členy Svazu československých spisovatelů doporučené k ponechání ve svazu podle návrhu revizních komisí z roku 1948; Bauer 2003, s. 274–286.

²⁸² Krejčík, Jiří: Co brání spolupráci filmu se spisovateli?, *Literární noviny* IV, 1955, č. 32 (6. 8.), s. 4. Uvedené součty, tedy zařazení autorů námětu nebo scénáře pod kategorii spisovatelů, vychází z vyjádření autora článku coby zástupce filmové výroby.

²⁸³ Tamtéž. Jako příklady zdařilých filmů uvádí *Sirénu* (Karel Steklý, 1947), *Němou barikádu* (Otokar Vávra, 1935) a *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, 1949).

druhé dekády, tak spolupráce spisovatelů na námětech a scénářích tvoří rámcově obdobný rozsah. Podstatnou produkční změnou je navýšení počtu dokončených filmů. Není naším záměrem prokazovat úspěšnost či nezdar programové spolupráce prostřednictvím podílu spisovatelů na počtu dokončených filmů. Tyto výčty nelze bezpečně verifikovat, případně srovnávat s dalším vývojem, především proto, že kategorizace „spisovatele“ a „scenáristy“ jakožto „filmaře“ je zpětně problematicky definovatelná.²⁸⁴ Podoba i sama existence této klasifikace má totiž dobově podmíněné a nestálé hodnoty.

Za sledovanými diskusemi nad nedostatky spolupráce spisovatelů s filmem a jejich působením ve státní správě kinematografie v zásadě stojí napětí mezi dlouhodobými kulturně politickými tendencemi: mezi ideálem kulturní samosprávy a centralizovaným státním dozorem kultury. Tendencemi, které byly posíleny popřevratovými politickými poměry, sílící komunistickou mocí a střety mezi kulturně politickými frakcemi. Hledání příčin výrobní krize se tak permanentně stáčelo ke vzájemnému nárokování odpovědnosti mezi oborovými i generačními skupinami. Vysoký stupeň institucionalizace kinematografie byl zdůvodňován působností spisovatelů v tomto oboru, příčiny výrobní krize pak vysvětlovány „filmofobií“ nebo naopak přílišným zastoupením spisovatelů ve vedení kinematografie. Soudobé odlišování *čirého* spisovatele od spisovatele *filmového* odkazuje k rozsáhlým polemikám nad jejich odbornými kompetencemi i nejasnou stavovskou příslušností, nad využitím literárních nároků ve scénářích, nad rozdílnou povahou literárního a filmového autorství (Osvald 1955, s. 214).

²⁸⁴ Může být dána zaměstnaneckým poměrem v rámci filmové výroby, stejně jako členstvím ve svazových institucích nebo subjektivní oborovou identifikací autora.

Počátek padesátých let: film, v němž se setkává příliš mnoho politických zájmů

Milý soudruhu Vávro,

abych konečně získal čas pro svou literární práci, k níž jsem vázán staršími závazky, požádal jsem loni v listopadu svého dávného přítele s. V. Kopeckého, aby mě propustil z ministerské služby, neboť jsem v té době dovršil ve státní službě plnoletí a získal slušnou existenci základem, jež mi tento odchod umožnila. Z téhož důvodu jsem v listopadu dobrovolně rezignoval i na členství v ÚD, abych neztrácel čas dlouhým čtením. Přesto mě vedoucí činitelé čs. státního filmu velmi povzbudivě vyzvali, abych i nadále s filmem pracoval [...]. Snad k tomu vedly mé určité zkušenosti, dále loňské ocenění mého aktuálního námětu a v soutěži i uznání [...]. Mimo to mě kterýsi významný činitel na schůzi zahrnul do sedmi spisovatelů, kteří umějí psát pro film.²⁸⁵

Soukromý dopis Jiřího Mařánka adresovaný Otakaru Vávrovi dokladuje nové nastavení mocenských pozic, kdy Mařánek jako autor filmového námětu žádá posuzovatele Otakara Vávru o vstřícný přístup. Tento dopis také shrnuje profesní obrat, jímž Mařánek v roce 1949 prošel. Oproti svým kolegům Karlu Konrádovi, Marii Majerové a Marii Pujmanové, kteří i nadále pokračovali s posudkovou činností v Ústřední dramaturgii,²⁸⁶ opouští tento obor a obrací se ke svému „velkém životním projektu“, životopisnému románu o Bedřichu Smetanovi. Jeho tematická i žánrová podoba odpovídá dobové poptávce ve znamení kampaní Jiráskovká akce a Smetanova pětiletka, ale současně vychází z Mařánkova dlouhodobého zájmu o tohoto skladatele, jemuž v polovině 20. let věnoval báseň „Smetanovské meditace“. Vzhledem k politicko-kulturní aktualnosti tématu se na něj soustředila velká mediální pozornost, a ještě než byl román vydán, projevila o tento námět zájem filmová výroba. Filmovou povídku Mařánek dokončil v roce 1951, román byl vydán v roce 1952 a film uveden do distribuce v roce 1955. K těmto třem událostem zůstal dochován velký rozsah úředních i osobních materiálů, které nám umožňují rekonstruovat produkční okolnosti a ohlasy románu a filmu. Máme tak možnost seznámit se s kulturní politikou první poloviny 50. let, s tehdejší interpretací fenoménu „národního umění“, a také se specifickou vývojovou fází filmu, kterou se uzavírá nárůst centralizačních tendencí v kinematografii.

Režisér Václav Krška v autorské explikaci, kterou přednesl při schvalování scénáře životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi, uvedl, že je „přesvědčen o jediném: film

²⁸⁵ V citovaném dopise se Jiří Mařánek nevyjadřuje k právě připravovanému filmovému námětu o Bedřichu Smetanovi, ale ke *Zvonům z rákosu*, k nimž vypracoval Otakar Vávra negativní posudek. Dopis Jiřího Mařánka Otakaru Vávrovi ze dne 25. ledna 1950. LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 8.

²⁸⁶ Konkrétně v Ústřední dramaturgii.

prokázal, že má právo na všechny postavy dějin“.²⁸⁷ Tato argumentace Kršky jako režiséra a spoluautora scénáře projednávaného filmu ilustruje, že šlo o námět nebývalé společenské závažnosti. Navzdory širokým kulturním ohlasům Smetanovy tvorby to byl totiž první realizovaný záměr skladatelovy filmové biografie. Krškův názor také vypovídá o vzrůstajícím „sebevědomí“ kinematografie, které souviselo s dlouhodobě silícím společensko-politickým významem filmu, završeným poválečným zestátněním. Současně avizuje, že životopisný film představuje jedno ze symptomatických témat české poúnorové kinematografie.

Životopisný film *Z mého života* byl pod režijním vedením Václava Kršky dokončen v roce 1955. Představoval poslední z titulů biografického souboru z první poloviny 50. let, dobově označovaného jako *Národní triptych*.²⁸⁸ Historie vzniku „smetanovského filmu“ vypovídá o vývoji kultu Bedřicha Smetany, současně přibližuje výrobní praktiky v kinematografii a konkretizuje působnost státního dozoru. Důležitým argumentem pro to, abychom se soustředili právě na poslední z filmů *Národního triptychu*, je časové zasazení jeho vzniku do zlomové etapy konce stalinismu, kterou započala postupná decentralizace a liberalizace kinematografického oboru vůči nastavení z let 1948–1954. Do přípravných fází vzniku tohoto filmu se promítaly mocenské spory generační, oborové a politické povahy, které měly často původ v předcházejícím období „ministerského vedení“ kinematografie.

Filmové pomníky

S první filmovou postavou Bedřicha Smetany se setkáváme ve filmu Jana Arnolda Palouše *České nebe*, který vznikl těsně po vyhlášení samostatného československého státu v roce 1918 (film se nedochoval). Cenzurní lístek k jeho fabuli uvádí, že se malý chlapec po četbě knihy o předních osobnostech české kultury jako Bedřich Smetana, František Palacký nebo Mikoláš Aleš²⁸⁹ s nimi setkává ve snu, kde jim zvěstuje, že je český národ konečně svobodný. *České nebe* spadá do okruhu „národních“ či „vlasteneckých“ filmů, které oslavně reagovaly na vznik Československa.²⁹⁰ V podstatě se jednalo o „živé obrazy“ mediované filmem, které vývojově navazovaly na fotografická provedení živých obrazů populární na přelomu 19. a 20. století. Zvláště v popřevratové době účinkoval předpoklad, že pro děj historického filmu jsou dostatečně nosné už samy národní dějiny. Oproti německým, italským nebo americkým

²⁸⁷ *Stanovisko V. Kršky, přednesené na FR před zahájením vlastní rozpravy*. Schůze Filmové rady, na níž byl projednáván a schválen první náčrt literárního scénáře, proběhla 9. července 1953 (NFA, f. Filmová rada).

²⁸⁸ Patří sem ještě Krškovy filmy *Mikoláš Aleš* (1951) a *Mladá léta* (1952) o životě Aloise Jiráska.

²⁸⁹ V této galerii zesnulých představitelů české kultury devatenáctého století dále figurovali Svatopluk Čech, Karel Havlíček Borovský, Miroslav Tyrš, Josef Kajetán Tyl a Jan Neruda.

²⁹⁰ Nedochovaný film s legionářskou tematikou *Československý Ježíšek* (1918), nedokončený snímek *Utrpením ke slávě* (1919) nebo *Svatý Václav* (1929).

historickým filmům zdejší „národně idealistický“ historismus neoperoval s melodramatickou linií vyprávění nebo komplikovanější či snad nejednoznačnou psychologií postav, nebo je dokonce vylučoval (srov. Klimeš – Rak 1989, s. 26–27).²⁹¹ České historické filmy tak nedosahovaly umělecké úrovně ani divácké atraktivity podobných filmů vyspělé zahraniční produkce. Navzdory opakovaně proklamovanému požadavku na vznik reprezentativního národního velko filmu zůstaly životopisný film i historický žánr spíše okrajovou oblastí české fikční produkce (Klimeš 1989, s. 25). Tento stav nelze jednoduše zdůvodnit zaostalostí české kinematografie, nepřesahující vlastní provinční a zábavní charakter. Historický film byl svými koncepčními i ekonomickými nároky nedostupný. Důležitou okolností bylo také odmítnutí tradicionalistického historismu ve 20. letech, které se nevztahovalo jen k modernistickým přístupům, ale účinkovalo v širším kulturním rámci (srov. Klimeš – Rak 1989, s. 25). Esenciálním případem retrográdního uměleckého ztvárnění Bedřicha Smetany je například malba Karla Dvořáka *Bedřich Smetana mezi svými přáteli roku 1865* z roku 1923, jež stylově i ideologicky odporuje všem soudobým progresivním tendencím vizuálního umění, které jsou dosud – poněkud jednostranně – vnímány jako zásadní.²⁹²

Český životopisný film 20. a 30. let lze vedle živých obrazů přirovnat ještě k dalšímu kulturnímu (a mimofilmovému) fenoménu, a tím je sochařský pomník. Nepočtený okruh dokončených životopisných filmů z éry předválečné kinematografie, zastoupený filmy jako *Josef Kajetán Tyl* (1925), *Svatý Václav* (1929) nebo *Milan Rastislav Štefánik* (1935), můžeme metaforicky chápat jako pomníky „vysochané“ prostřednictvím pohyblivého obrazu. Konzervativní ráz tehdejší filmové tvorby se obracel k ideovým hodnotám 19. století, jehož příznačným a dosti rozšířeným médiem byl právě pomník. Pro funkčnost tohoto srovnání však nesmíme chápat pomník pouze jako sochařský objekt umístěný ve veřejném prostoru, tedy jako specifickou výtvarnou formu s urbanistickou a memoriální funkcí. Určující je pro nás jeho rozšířené pojetí z 19. století, kdy nad pozicí artefaktu převažovala jeho mimoestetická, kulturně-topografická dimenze: potřeba sebezpotvrzení sjednocujícího se národa a „usnadnění“ orientace v jeho vlastních dějinách (srov. Hojda – Pokorný 1997, s. 14–18).

S rozvojem filmové výroby a s posílením divácké atraktivity nového média provázenými nástupem zvukového filmu k rozšíření tohoto žánru nedošlo, rozsah životopisných i historických filmů naopak poklesl. Ve 30. letech vznikl jediný film zpodobňující osobu Bedřicha Smetany, a to hraný dokument *Vltava* (1935), který režijně, scenáristicky a kameramansky zpracoval Jaroslav Fischer. S biografickými záměry však tato *Filmová ilustrace symfonické básně skladatele Bedřicha Smetany*²⁹³

²⁹¹ Tímto se samozřejmě snižovala jejich atraktivita především pro zahraniční obcenstvo.

²⁹² Podstatný je také didaktický rozměr této malby. Obraz totiž doprovázel textový „manuál“ (vydalo jej pražské Státní nakladatelství v jubilejním roce 1924), kde je uveden popis všech zobrazených představitelů kulturního života i členů skladatelovy rodiny.

²⁹³ Dobový filmový slogan.

neoperovala. V úvodní hrané sekvenci inscenující okolnosti vzniku této skladby vystupuje Bedřich Smetana ztvárněný ochotnickým hercem Jaroslavem Pecháčkem. Následuje poetická ilustrace symfonické básně se záběry řeky a emblematických krajinných lokalit v jejím okolí.²⁹⁴ Snímek tak představuje jakousi obrazovou stafáž Smetanovy hudby. Film *Z mého života* dokončený přesně o dvě desetiletí později se také soustřeďuje na zprostředkování Smetanova hudebního odkazu – toto zaměření ostatně předznamenává už citace názvu skladby v jeho titulu.²⁹⁵ „Zfilmování hudby“ však řeší filmovou inscenací výňatků ze Smetanových operních děl, tedy převodem jevištní inscenace do velkolepé filmové výpravy, která využívala obrazově efektního natáčení v exteriérech. Vzniká tak režim jakési převrácené autenticity, až hyper-reality.²⁹⁶

Vůbec první záměry realizace životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi souvisely s 50. výročím skladatelova úmrtí, které připadalo na rok 1934. Rok před vypuknutím jubilejních oslav byly uveřejněny zprávy o přípravě dvou na sobě nezávislých biografických projektů: první měl být produkován společností Ondra-Lamač Film podle libreta Bohumila Mathesia s plánovanou režii Karla Lamače; realizaci druhého plánovala Společnost Bedřicha Smetany s využitím libreta od Bedřicha Bělohlávka. Druhý z připravovaných filmů s titulem *Život génia* stavěl na umělecké a odborné exkluzivitě tvůrčího týmu, v němž figurovali Vladislav Vančura jako režisér, Otakar Jeremiáš jako hudební supervizor nebo Zdeněk Nejedlý jako historický poradce (srov. Štábla 1990, s. 358).²⁹⁷ Údajně z finančních důvodů ovšem z výroby obou projektů sešlo.²⁹⁸ Jediné realizované „zfilmování Smetany“ se v rámci dlouhometrážní filmové produkce tohoto období neodehrálo v tematické rovině biografie, ale v rámci adaptace jeho operní tvorby.²⁹⁹

²⁹⁴ Dům Bedřicha Smetany v Jabkenicích, Hradčany, Karlův most, zámek v Českém Krumlově, hrad Zvíkov a Orlik, Svatojánské proudy a další.

²⁹⁵ Prvotní název filmu *Z mého života* byl v roce 1953 vystřídán titulem *Píseň česká*, příznačně zdůrazňujícím sepětí Bedřicha Smetany s lidovými vrstvami, aby byl v počátku natáčení definitivně nahrazen původním názvem *Z mého života*.

²⁹⁶ Tímto příměrem máme na mysli filmové podání, které činí výjevy „skutečnějším“, než je původní jevištní provedení.

²⁹⁷ Odborné kvality autorského kolektivu dokladuje výběr libretisty Bedřicha Bělohlávka, který naplňoval představu ideálního spojení potřebných kompetencí: vystudoval muzikologii, byl literárně činný a současně se věnoval i filmové publicistice. Předpokládané režijní angažmá Vladislava Vančury navíc signalizuje záměr vybočení projektu ze soudobého filmového mainstreamu směrem k uměleckým preferencím.

²⁹⁸ Bližší informace se nám v archivních zdrojích nepodařilo zjistit.

²⁹⁹ Pro úplnost výčtu je třeba připomenout filmy *Jiný vzduch* (Martin Frič, 1939) a *Pantáta Bezoušek* (Jiří Slavíček, 1941). První ze snímků obsahuje úryvek z autentického představení *Vltavy* v podání České filharmonie dirigované Rafaellem Kubelíkem, v případě Slavíčkovy filmu byla využita ukázka z *Prodané nevěsty* v Národním divadle.

Filmoví tvůrci přirozeně sáhli po Smetanově nejpopulárnějším díle – po opeře *Prodaná nevěsta*. Opakované pokusy jejího filmového transferu vzbudily převážně odmítavé ohlasy, které místy gradovaly ve společenské protesty vedoucí až k bojkotu filmů ze strany kritiky i diváků. Důvody nesouhlasného přijetí se týkaly nedostatečné umělecké úrovně jako v případě *Prodané nevěsty* z roku 1922 v režii Oldřicha Kmínka nebo pramenily z národnostních animozit vůči německé produkci adaptace opery Maxe Ophülsa *Die verkaufte Braut* (1932) (srov. Klimeš 2013, s. 42–45). O rok později vznikla v režii Svatopluka Innemanna další filmová verze *Prodané nevěsty*, která oproti Ophülsově zpracování nevyužívala filmové adaptační postupy, ale představovala „prostý“ záznam inscenace opery uváděné v Národním divadle. V tomto případě byl předmětem kritiky nedostatek umělecké kreativity rezignující na filmový jazyk. Navzdory úspěchům této inscenace Jaroslava Kvapila v divadle se její filmový záznam navíc setkal s naprostým diváckým nezájmem.

S životopisnou reflexí Bedřicha Smetany, která je oproti filmové adaptaci jeho oper přece jen autonomnějším fikčním útvarem, se setkáváme i za protektorátu. Nejednalo se však o projev národně obranné působnosti tehdejší filmové kultury, jak by se dalo očekávat. Doložený záměr filmové biografie „našeho českého skladatele“ s titulem *Život a dílo Bedřicha Smetany* z roku 1941 byl koncipován v proněmecké dikci. V archivu filmové výroby Prag-Film³⁰⁰ je zdokumentován podnět k realizaci treatmentu a synopse filmu o 35 obrazech od Julia Schmitta a Josefa Neuberga.³⁰¹ O dalším vývoji tohoto nerealizovaného záměru jsme nenalezli žádné bližší zprávy, které by napověděly víc o jeho případném rozpracování.³⁰² Navzdory mnohým plánům i konkrétním přípravným krokům nevznikl za protektorátu prakticky žádný historický film zobrazující významné události a osobnosti českých dějin (Klimeš 1989, s. 59–60). Poválečná produkce v tomto ohledu představuje výrazný tematický obrat vnímaný dobovými aktéry jako určité narovnání dlouhodobého handicapu české filmové tvorby.³⁰³

Poválečná a především poúnorová restaurace konzervativního tradicionalismu se projevovala právě vzrůstající produkcí životopisného filmu. K tomuto boomu došlo především v první polovině 50. let, kdy bylo dokončeno šest životopisných dramat.³⁰⁴

³⁰⁰ Prag-Film byla dceřiná společnost říšského koncernu Ufi, transformovaná z Havlovky společnosti AB (NFA, f. Prag-Film A. G., kart. 32., inv. č. 433).

³⁰¹ Tito autoři zde vyjadřují nejistotu nad životopisným rozpětím dramatizace, upozorňují na nevýhodu neexistující literární předlohy, která by usnadnila divácké přijetí filmové adaptace.

³⁰² Snahy o přisvojení si Smetanova odkazu německou stranou nebyly za protektorátu ničím neobvyklým: s důrazem na Smetanovu příslušnost k wagnerovské tradici byly v roce 1944 uskutečněny pod záštitou německých protektorátních úřadů Smetanovy oslavy.

³⁰³ Usnesení Filmové rady z 9. 7. 1953, NFA, f. Filmová rada.

³⁰⁴ Čtyři tituly – *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952) a *Z mého života* (1955) – režíroval právě Václav Krška. *Tajemství krve* (1953) režijně zpracoval Martin Frič. O vzestupu životopisných a historických filmů vypovídá i skutečnost, že právě Martin Frič, který v rámci své

Nárůst souvisel se zintenzivněním společensko-reprezentativní role filmu, v níž hrály osobnostní kulty téměř hagiografickou roli. Vedle biografického žánru dominují v tehdejší produkci historických filmů ještě další dvě výrazné tematické skupiny: první byla orientována k historii dělnického hnutí, druhá na „velké národní dějiny“ převážně podle předloh Aloise Jiráska (srov. Rak 1991).³⁰⁵ V jejím pojetí se spojuje dlouhodobě tradovaný a aktuálně politicky formovaný příklon k obrozeneckému romantismu a historismu. Protože film byl „novým uměním“, které se nemohlo obracet k vlastní tradici, k vlastnímu „tradičnímu jazyku“, projevuje se tento příklon především orientací na politicky protežované umělce z 19. století. Druhou vizuálně komunikační strategií bylo doslovné i volnější citování tematicky příbuzných děl z oblasti výtvarného umění 19. století, které paradoxně plnilo autentizační funkci.³⁰⁶ Další – tentokrát filmově kulturní – kontinuitní rovinou, přítomnou v životopisném filmu 50. let, je naplňování požadavku patriotického filmu, který v české společnosti zazníval především po vzniku samostatného státu (srov. Klimeš 1989). Když se vrátíme ke srovnání životopisného filmu s pomníkovou tvorbou, je zajímavé, že kinematografie vytvořila „Smetanův pomník“ o tři desetiletí dříve, než v Praze vznikl pomník skutečný – sochařský –, na jehož zbudování bylo už od začátku 20. století neúspěšně apelováno, protože výsledek každé z mnoha uskutečněných sochařských soutěží měl své odpůrce. Za touto skutečností figuruje konkrétní mocenská konstelace existující tehdy v rámci kinematografie: setkání ambicí a vlivů Václava Kršky, Jiřího Mařánka a Václava Kopeckého. Bez politicko-direktivního zásahu by totiž k tehdejší realizaci Smetanovy filmové biografie – třeba i pod jiným tvůrčím vedením – nejspíš nedošlo. Pokud si dovolíme pokračovat v této úvaze: možná by se podobně jako Smetanův pomník realizovala až za normalizace, kdy došlo k restaurování politicko-kulturních mechanismů a hodnotových schémat 50. let.

dosavadní režijní činnosti nenatočil film podobného tematického zaměření, vytvořil v 50. letech hned dva historické filmy. Martin Frič navíc neúspěšně usiloval o režijní vedení filmové biografie Bedřicha Smetany.

³⁰⁵ Není náhoda, že tato tematická tendence ustupuje s koncem stalinismu po roce 1955.

³⁰⁶ Ukázkovou je citace Brožíkovy malby *Mistr Jan Hus před koncilem kostnickým*, použitá ve filmu Otakara Vávry *Jan Hus* (1954). V případě obrazové kompozice filmu *Z mého života* se s podobně důslednější citací výtvarného díla nesetkáváme. Spíše by ji bylo možno hledat ve stylizaci herecké postavy Bedřicha Smetany připomínající grafický portrét Maxe Švabinského z roku 1907. Samozřejmě autoři filmu měli k dispozici fotografie skladatele, ovšem podstatné je, že v průběhu celého filmu, zahrnujícího poměrně dlouhou etapu Smetanova života, je herec konstantně stylizován do podoby „už starého mistra“.

Spory o (filmového) Bedřicha Smetanu

*A když jsi odešel,
po letech jsi se nám vrátil.
Tak, jako jednou: Tak, jako z ciziny...
A mezi hroby mrtvých těl,
a pod hřbitovními stíny
Tys život neztratil!
Tvá doba přišla. Tvá hudba žije!*³⁰⁷

Kult Bedřicha Smetany se projevoval v české kultuře především v popřevratových obdobích. Po vzniku Československa kulminoval velkolepými oslavami 100. výročí skladatelova narození v roce 1924. Také po Únoru probíhaly oslavy u příležitosti skladatelových kulatých jubileí, které připadaly na rok 1949 a 1954.³⁰⁸ Obě kampaně stavící na národně politických aspektech Smetanovy tvorby měly horizontální i vertikální působnost, jež zahrnovala městská centra i venkov, profesionální i amatérskou tvorbu. Jejich institucionální povaha byla ovšem odlišná: zatímco iniciátorem a koordinátorem oslav v polovině 20. let byla dobrovolná občanská iniciativa – spolek Sbor pro postavení pomníku B. Smetanovi, mezi jejíž vlivné členy patřil Zdeněk Nejedlý,³⁰⁹ poúnorová kampaň byla vedena shora direktivou státního kulturního monopolu, konkrétně ministerstva školství, věd a umění opět v čele se Zdeňkem Nejedlým. Z jeho podnětu byla na 2. sjezdu svazu československých skladatelů v roce 1949 vyhlášena i tzv. Smetanova pětiletka. Její časování bylo rámováno kulatými výročími skladatelova narození i úmrtí,³¹⁰ současně se překrývalo s tzv. kulturní pětiletkou integrovanou v první pětiletce v zájmu spojování kulturních a hospodářských proměn. Poměrně podrobné a konkrétně formulované programové směrnice Smetanovy pětiletky, stanovené v roce 1949, byly orientovány především na propagaci skladatelova odkazu v oblasti hudební tvorby a vzdělávání (srov. *Smetanova pětiletka 1949–1953. Program a pokyny*, 1949). Z dalších kulturních oborů se program zaměřoval na výtvarné umění s důrazem na vybudování pomníku Bedřicha Smetany na Masarykově nábřeží v Praze, konkrétně na místě, kde tehdy stálo torzo pomníku císaře

³⁰⁷ Mařánek, Jiří: Bedřichu Smetanovi. Vzpomínkou na 12. května 1884, *Národní politika* XL, 1922, 12. 5., s. 1.

³⁰⁸ V obou etapách představovala právě životní a historická jubilea důležitý „dramaturgický“ princip tehdejší ritualizované kultury.

³⁰⁹ Sbor byl v roce 1931 transformován ve Společnost Bedřicha Smetany, jež v roce 1933 připravovala i zmíněný životopisný film o Bedřichu Smetanovi *Život génia*. Tato organizace mimochodem působí do současnosti jako samostatná sekce v rámci Společnosti Národního muzea.

³¹⁰ Vrchol pětiletky byl směřován k 130. jubileu Smetanova narození a 70. výročí jeho úmrtí (srov. Knapík – Franc 2011, s. 836).

Františka I.³¹¹ Programové záměry v oblasti filmu se překvapivě týkaly pouze dokumentární a reportážní produkce, literaturu nebo další oblasti volného umění nezahrnovaly.

Smetanova pětiletka měla příbuzný charakter s Jiráskovskou akcí, která byla vyhlášena o půl roku dříve, tj. v listopadu 1948.³¹² Záměrem obou kampaní byla masová popularizace umělců, jejímž prostřednictvím byl argumentován ideologický a estetický koncept socialistické kultury, legitimita komunistické moci a související interpretace dějin. Měly také obdobnou implementaci financovanou mimo jiné prostřednictvím zvláštních fondů, které byly rozsáhle dotovány jednotlivci a institucemi formou předplatného souborných vydání Jiráskových děl nebo koncertních cyklů Smetanovy hudby.

Náš předpoklad, že podnět k natočení životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi souvisel s kampaní Smetanova pětiletka, potvrzuje Mařánkuv úvodní text k vlastní filmové povídce *Z mého života* z roku 1951.³¹³ Náš související předpoklad, že do jeho literárně přípravných prací i natáčení vstupoval Zdeněk Nejedlý³¹⁴ jako iniciátor obou propagačních akcí, se však nepotvrdil. Osobní korespondence, úřední dokumenty ani četné mediální ohlasy tuto spojitost nezmiňují.³¹⁵ Supervize Zdeňka Nejedlého je formálně zmíněna pouze v zápisu ze schůze Kolektivního vedení, kde Václav Krška označil Nejedlého za patrona scénáře filmu s dovětkem, že scénář prozatím nečetl.³¹⁶ Výraznější projev sepětí tohoto filmového projektu s osobností Zdeňka Nejedlého je přítomen v literárním scénáři Jiřího Mařánka. Prolog koncipoval jako spojení vlasteneckého emblému – obrazu Národního divadla – s hudebním doprovodem ze symfonického cyklu *Má vlast*, do něhož je zasazen přednes úryvků z textů Zdeňka Nejedlého. Tyto citace pocházejí jednak z jeho předmluvy k programu Smetanovy pětiletky, jednak z úvodní kapitoly jeho nedokončené monografie o Bedřichu

³¹¹ K instalaci pomníku Bedřicha Smetany došlo až v roce 1984 podle návrhu sochaře Josefa Malejovského, ovšem nikoli na plánovaném místě, ale o malý kousek dál – na Novotného lávce před Muzeem Bedřicha Smetany. Torzo pomníku architektury bez ústřední postavy císaře Františka I. odstraněno nebylo, nicméně k jeho zkompletování došlo až v roce 2003. Za konzultaci o osudech obou sochařských realizací děkuji Pavlu Karousovi.

³¹² Vedle Smetanovy pětiletky byl skladatelův odkaz oslavován paralelně i mimo tuto kampaň: v roce 1949 vznikly hudební slavnosti Smetanova Litomyšl, v roce 1952 vyšel první životopisný román o Bedřichu Smetanovi, o tři roky později byl dokončen také životopisný film, Smetana byl hojně portrétován prostřednictvím grafik a sochařských objektů, v rámci užitého umění se s jeho podobiznou setkáváme například na dvojím vydání poštovních známek, v roce 1952 rozhodl Zdeněk Nejedlý o novém statusu Muzea Bedřicha Smetany a Smetanova *Má vlast* představovala nejhranější titul na programu českých symfonických institucí.

³¹³ *Z mého života* (LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 12).

³¹⁴ Vždyť se jednalo o filmové ztvárnění ústřední osobnosti Nejedlého odborného i politického zájmu.

³¹⁵ Aktivní zapojení Nejedlého mohl omezit i jeho vážný zdravotní stav.

³¹⁶ Zápis ze schůze Filmové rady ze dne 9. července 1953, kde byl projednáván a schválen první náčrt literárního scénáře (NFA, f. Filmová rada).

Smetanovi. Dochází zde k prolnutí dvou paralelních kultů: umělce a jeho vykladače. Ve filmografických údajích (srov. např. Havelka 1972, s. 136) a v úvodních titulcích filmu jméno Zdeňka Nejedlého každopádně nefiguruje – jako muzikologický poradce je uveden Josef Plavec, v pozici autora hudby nebo spíše hudebního experta pak Jarmil Burghauser.³¹⁷

Vzniku scénáře předcházela podnět VII. tvůrčího kolektivu Jana Kloboučnicka, jenž v roce 1950 oslovil Jiřího Mařánka, aby vytvořil filmovou povídku o Bedřichu Smetanovi. To mohlo souviset se známou skutečností,³¹⁸ že Mařánek aktuálně pracoval na biografickém románu o tomto skladateli.³¹⁹ Mařánek se v rámci své spisovatelské činnosti navíc věnoval osobnosti Bedřicha Smetany opakovaně. Díla o Bedřichu Smetanovi vlastně tvoří symbolický svorník jeho literární dráhy: oslavný „hymnus“ *Smetanovská meditace* (1924) stojí na jejím počátku a životopisný román s titulem *Píseň hrdinného života* (1952) ji zase uzavírá. Mezi těmito krajními mezníky jeho literární kariéry figuruje modernisticky stylizovaná satirická próza formovaná autorovým členstvím v Devětsilu, kterou ve shodě s obecnějšími vývojovými tendencemi střídají od poloviny 30. let historické romány, jež se blíží realistickému pojetí.³²⁰ Dalším důvodem, proč byl filmovou výrobou osloven právě Jiří Mařánek, mohly být i jeho (jakkoli formální) vazby na Zdeňka Nejedlého, kterými Mařánek s oblibou argumentoval. Jeho zájem o Smetanu byl tedy nesporně ovlivněn názory Zdeňka Nejedlého, s nimiž se seznámil už při studiu na filozofické fakultě, kde v letech 1914–1918 navštěvoval jeho muzikologické přednášky.³²¹ Nejedlý jako šéfredaktor časopisu *Smetana* dokonce umožnil, aby zde Mařánek v jubilejním roce 1924 jako ještě začínající a neznámý autor publikoval své *Smetanovské meditace*, takže vlastně stál

³¹⁷ Muzikolog Josef Plavec působil v době natáčení jako vedoucí katedry hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy; muzikolog a skladatel Jarmil Burghauser působil do roku 1953 jako sbormistr a dirigent v Národním divadle; s Václavem Krškou spolupracoval také na hudebním provedení jeho dalších filmů *Labakan* (1956), *Legenda o lásce* (1956) a *Dalibor* (1956).

³¹⁸ Podle deníkových záznamů začal Mařánek psát román o Smetanovi 4. září 1949. Excerpta z připravovaného románu byla pravidelně publikována v soudobém tisku. Mařánek navíc se VII. tvůrčím kolektivem souběžně scénaristicky spolupracoval na filmové adaptaci románu Aloise Jiráska *Psohlavci* (Martin Frič, 1955).

³¹⁹ Je příznačné, že ačkoli román ještě nebyl dokončen, v tisku vycházely zhruba rok před jeho vydáním vybrané ukázky. Objevovaly se v rozmezí let 1950–1952 například v *Lidových novinách*, *Literárních novinách*, *Panoramě* nebo opakovaně v *Rudém právu*. Dílo bylo představeno i rozhlasovým posluchačům: 28. června 1952 byl v Československém rozhlase vysílán pořad s názvem *Jak se vám líbí úryvek z románu Jiřího Mařánka o Bedřichu Smetanovi Píseň hrdinného života*. Posluchači zde byli vyzýváni, aby rozhlasové redakci oznámili své dojmy z odvysílané četby.

³²⁰ Polohu romanopisce si však Mařánek nikdy nedokázal osvojit a stále se vyjadřoval básnivě a exaltovaně. Struktura vyprávění neměla pevnou stavbu, byla komponována ve volném sledu obrazů.

³²¹ Právě Nejedlého přednášky (*Všeobecné dějiny hudby*, *Dějiny opery*, *Dějiny ruské hudby* nebo *Estetika hudby*) v Mařánkově *Indexu lectionum* převažovaly. Vliv Zdeňka Nejedlého mohl také souviset s osobností Otakara Ostrčila jako jím protežovaného soudobého skladatele, který byl s Mařánkem v blízkém příbuzenském i pracovním vztahu.

u počátků jeho umělecké kariéry. Nicméně možná nejdůležitější okolností Mařánkova angažmá v tomto prestižním projektu bylo jeho vlivné postavení v pozici přednosta dramaturgického oddělení filmového odboru ministerstva informací.

Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie pod Československým státním filmem v roce 1951 neposuzovalo pouze Mařánkuv námět Smetanova životopisu. Souběžně bylo Ústřední dramaturgii předloženo ještě druhé zpracování téhož tématu, které v Hájkově tvůrčím kolektivu vytvořili Václav Wasserman, Bohumil Mathesius a Frank Tetauer.³²² Výsledek posuzování obou námětů byl shodný: ani jeden z nich nebyl kolektivním vedením shledán vhodným pro další scenáristické rozpracování. Důvody jejich odmítnutí v usnesení konkrétněji objasněny nejsou, zůstalo pouze u obecného konstatování, že „obě verze nemohou být přímým základem pro scenáristické zpracování, ale obsahují velmi cenný materiál pro další postup při zpracování, o němž – jakož i o zpracovatelích – má být rozhodnuto po poradě s rež. M. Fričem“.³²³ Všimněme si lakonické, ale důležité informace v závěru citace, totiž že režii filmu měl realizovat Martin Frič. O možných důvodech odmítnutí povídky blíže vypovídá pouze kopie dopisu Jiřího Mařánka bez uvedení adresáta, kde jsou zmíněny odborné námitky vznesené během diskuse, které jí vytýkaly popisnost, přílišné „zaldnění“ množstvím postav a nedostatečné zprostředkování Smetanovy tvorby.³²⁴

Mařánkova osobní korespondence prozrazuje, že za prosazení své odmítnuté filmové povídky orodoval na nejvyšších místech, a to jak u svých někdejších nadřízených z ministerstva informací Vítězslava Nezvala a Václava Kopeckého, tak u Marie Pujmanové jako členky Filmové rady nebo u generálního ředitele Československého státního filmu Oldřicha Macháčka.³²⁵ „Drahý soudruhu ministře, práce na smetanovském filmu, pro nějž však bez stínu ješitnosti věřím – mám předpoklady, je záležitostí mého srdce a dělal bych ji z dávného smetanovského kultu třeba zadarmo,“ psal Mařánek Kopeckému.³²⁶ V říjnu 1952 došlo ke zvratu. Navzdory nepřijetí předlohy z filmařských i muzikologických kruhů potvrdil její realizaci sám Václav Kopecký spolu s rozhodnutím, že film bude režírovat Václav Krška, a nikoli Martin Frič, jak bylo plánováno.³²⁷ K tomuto rozhodnutí došlo nedlouho před vydáním Mařánkova románu

³²² Podle neověřené deníkové poznámky Jiřího Mařánka se jednalo o rozpracování námětu, který Mathesius vytvořil už v roce 1933 pro filmovou společnost Ondra-Lamač Film (*Deník LIV.*, 21. 1. 1951 – 8. 5. 1952, s. 2821, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 7).

³²³ Usnesení Kolektivního vedení ústřední dramaturgie o filmových povídkách na námětu B. Smetana z 18. května 1951, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 3.

³²⁴ Dopis s datem 2. prosince 1950, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 23.

³²⁵ Například dopisy Vítězslavu Nezvalovi z 23. května 1951, Václavu Kopeckému z 29. října 1950 nebo 17. prosince 1952, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 23.

³²⁶ Nedatovaný rukopis dopisu adresovaného Václavu Kopeckému, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 23.

³²⁷ Tehdy ještě v pozici ministra informací. Ministerstvo informací, pod které spadal i kinematografický resort, bylo zrušeno v roce 1953.

o Smetanovi s titulem *Píseň hrdinného života* v roce 1952. Vedle ministrova zásahu mohlo dojít k posílení „authority“ filmového námětu i publikováním románu.

Na začátku roku 1953 došlo k paradoxní situaci: o Mařánkovu povídku už rozpracovávanou do podoby literárního scénáře³²⁸ měli zájem hned dva režiséři, a to jednak Martin Frič, s jehož režii se pro tento námět původně počítalo, jednak Václav Krška, který byl „do hry“ povolán zásahem Václava Kopeckého na konci roku 1952. Volba Kršky měla své tvůrčí opodstatnění: v jeho režijním portfoliu už figurovaly filmové biografie *Mikoláš Aleš* (1951) a *Mladá léta* (1952), věnované dalším osobnostem protežovaným Zdeňkem Nejedlým jako „nejlepší příklad a výtvar naší národní kultury“ (Nejedlý 1953, s. 3).

Martin Frič za svou režii Smetanova životopisu nicméně usilovně lobboval: souběžně se snažil získat Mařánka ke spolupráci³²⁹ i přimět vedení Československého státního filmu k jeho sesazení z pozice scenáristy. Nejistota režijního vedení, která přetrvávala minimálně do září 1953, vyvrcholila v srpnu 1953 po intervenci Friče u Kopeckého absurdním návrhem řešení, že každý ze zainteresovaných režisérů zrealizuje polovinu filmu. Důvody upřednostnění Václava Kršky nelze jednoznačně určit. Pokud bychom je měli vztahovat k Mařánkovým strategiím, jednalo se mu především o to, který z režisérů bude připraven film zrealizovat dřív. V písemné korespondenci a v zaznamenané telefonické komunikaci Mařánka s Fričem nebo Očadlíkem se opakují odkazy na časový rozsah přípravy filmu i románu v tom smyslu, že v zájmu kvalitního výsledku je vždy přínosem věnovat delší čas jeho přípravě. Vyplývá z nich jednoduchá okolnost: Mařánek spěchal, a to jak s dokončením románu, tak s výrobou filmu. A předpokládal, že ve spolupráci s Krškou dojde k realizaci filmu rychleji, protože Frič měl příliš mnoho jiných plánů a závazků. Zda tuto skutečnost podpořila obava dlouhodobě nemocného Mařánka, že tato životní příležitost nebude náležitě využita, zůstane dohadem.³³⁰ Kromě této subjektivní motivace bylo Mařánkovi ze zamítnutí filmové povídky i z kuloárních informací jasné, že Frič o jeho scenáristickou spolupráci nemá zájem a že až po Kopeckého zásahu přijal nezbytné status quo.

³²⁸ Mařánkova odměna za práci na námětu činila 110 000 Kčs, ještě týž rok jej o ni ale připravila měnová reforma (srov. *Deník LIV.*, 21. 1. 1951 – 8. 5. 1952, s. 2830, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 7).

³²⁹ K Fričovu naléhání, aby mu byla svěřena režie filmu, si Mařánek ve svých denících poznamenává: „A ejhle – včera mi náhle telefonuje sám ten grand – pan Frič! Skoro sentimentálně, prý byl nemocen a mnohokrát mě dal volat, a prý 20 let pomýšlí na Smetanu a teď by mu to měl někdo vyfoukávat! Prý nevádí, vyjde-li Smetana třeba za 5 let (!), jen když bude dobrý. A zaklíná se, že to chce dělat jen se mnou a že znám přece jeho přátelství a přímé cesty [nečitelné] Zkrátka: Je ta barrandovská smečka v úzkých a poradila mu poslední prostředek – aby mě narkotizoval osobním rozhovorem.“ (*Deník LIV.*, 21. 1. 1951 – 8. 5. 1952, s. 2838, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 7)

³³⁰ V tematickém plánu na rok 1954 schváleném 3. září 1953 tak figurovaly dva Mařánkovy scenáristické projekty: jak *Psohlavci* v režii Martina Friče, tak *Z mého života*, který režijně vedl Václav Krška.

Průběh schvalování Mařánkova námětu pro výrobu potvrzuje vrcholnou mocenskou autoritu Václava Kopeckého,³³¹ který prosadil realizaci filmu navzdory zamítavému rozhodnutí příslušných schvalovacích orgánů. Jeho zásah se navíc netýkal pouze přijetí námětu k dalšímu rozpracování, ale i režijního obsazení, jež stálo proti zájmům dlouhodobě vlivných filmařských osobností. Skutečnost, že do procesu vzniku a úprav námětu nezasahoval Zdeněk Nejedlý, nesouvisela pouze s jeho tehdejší prioritní orientací na ustavování Československé akademie věd nebo s jeho silícími zdravotními indispozicemi, ale dokladuje jeho submisivnější pozici vůči Václavu Kopeckému, jehož výsadním územím byla právě kinematografie (srov. Knapík 2006, s. 152). V tomto pohledu by bylo vlastně překvapující, kdyby nedošlo k realizaci námětu, který vytvořil jeho někdejší zaměstnanec s vedoucí funkcí v rámci ministerstva informací a přítel Vítězslava Nezvala, reprezentující Kopeckého personální politiku v rámci poválečné etatizované kultury.

Smetana podle Glinky i Walta Disneye

Koncepce Smetanova filmového životopisu byla v diskusích tvůrců a posuzovatelů i v mediálních ohlasech hodnocena prostřednictvím srovnání s dvěma soudobými sovětskými filmy: *Musorgskij* (Grigorij Rošaľ, 1950) a *Skladatel Glinka* (Grigorij Alexandrov, 1952). Životopisecké přístupy k těmto ruským hudebním skladatelům 19. století sloužily jako příklady dvou krajních dramaturgických koncepcí: zatímco film *Musorgskij* vypráví skrze společenské konflikty o „životě a době“ tohoto umělce, ve filmu *Skladatel Glinka* je zase zásadní důraz soustředěn na zprostředkování umělcovy hudební tvorby. Na základě dobově žádoucího srovnání se sovětskými kulturními vzory se autoři i členové Filmové rady přiklonili k orientaci filmu na Smetanovu hudbu, k posunu námětu z roviny životopisné k hudební. Bez větších rozporů mezi zástupci obou skupin tedy došlo k upřednostnění „glinkovské“ orientace na hudební složku, respektive na představení skladatele jako uměleckého génia, provázené ilustrací jeho inspiračních podnětů a intencí. Dané pojetí však nevycházelo z Mařánkova literárního scénáře, který – přidržíme-li se daného srovnání – odpovídal spíše popisnější dramaturgické koncepci filmu o Musorgském. V jeho konečných úpravách poznáváme Krškovy typické narativní techniky: potlačenou dějovost a bezkonfliktnost dramatické akce i typické stylové pojetí, jako je důraz na exteriérovou výpravu, lyrickou obrazovou kompozici a hudební složku.³³²

Vhodným příkladem Krškovy redukce literárního scénáře je nevyužitý závěr Mařánkova literárního scénáře, kde nad mrtvým tělem skladatele přemítají dva lékaři o Smetanovi-člověku a Smetanovi-tvůrci, stojícím na prahu věčnosti. Následuje obraz

³³¹ Kopeckého pozice byla aktuálně posílena také vítězstvím nad stranickými radikály v čele s Gustavem Barešem.

³³² Například v adaptacích Šrámkových textů (*Měsíc nad řekou*, 1953; *Stříbrný vítr*, 1954).

lidu, za burácení zvonů ustávajícího v práci ve svých dílnách a na polích, protože se rozlétla zvěst, že „Smetana – skladatel Bedřich Smetana, umřel!“. Tuto apoteózu uzavírají patetické proslovy a pohled na hrob, na který jsou kladeny květiny.³³³

Pokud tedy srovnáme film (na tvorbě finálního scénáře se podílel Václav Krška) s literárním scénářem Jiřího Mařánka (Mařánek 1951), liší se především rozsahem postav a informativních dialogů. Úvodní scény literárního scénáře obsáhle ilustrují soudobé kulturní zákulisí, vlastenecká témata a související konflikty. Vystupuje zde široká plejáda aktérů někdejšího kulturního a společenského života: umělců, vlastenců, politiků, jejichž popis je podle Mařánka i podle hodnocení námětu z muzikologických posudků autentický, čerpaný z dopisů, deníků a doložených výroků. Film se však popisnosti vzdává: například v druhé sekvenci dochází po Smetanově příjezdu ze Švédska do Prahy k roztržce mezi ním a Františkem Riegrem, který zastává názor, že čeští hudebníci mají do své tvorby přebírat české lidové písně, s čímž Smetana nesouhlasí, protože podle něj musí umělec tvořit původně, ne napodobovat. V tomto dialogu je téměř beze změny použito znění filmové povídky, i kontext je obdobný, scéna je však oklestěna o téměř všechna další Mařánkova vysvětlení a akcentuje „pouze“ Smetanovu rozhodnost a vlasteneckou víru v „ryze českou hudbu“.

Způsob, jakým Mařánek nakládá s historickými fakty, vystihuje termín „kolorit dějin“, který použil Jaroslav Střítecký v souvislosti se spojením pozitivismu a historismu v díle Zdeňka Nejedlého (Střítecký 1978, s. 143). V Nejedlého estetizaci vědy a života se propojovala pozitivistická úcta k faktům s romantikou „výsostného“ tvůrčího aktu. Svorníkem těchto protikladných kategorií je právě *historický kolorit*, který historické a umělecké látce dodává relevanci. Jako příklad zdařilé syntézy těchto tendencí Střítecký uvádí Nejedlého výklad předhusitského a husitského zpěvu, který staví proti jeho výkladu Bedřicha Smetany, kde spojení příliš širokého faktografického záběru s osobním zaujetím a s obdivem k výjimečnému umělci-géniovi účinkuje problematicky. *Kolorit dějin* tedy znamená využití historických reálií – byť badatelsky důkladně podložených – v zájmu programového výkladu umění. Nejde tu o dějiny, ale o jakousi scénérii dějin.

Mařánkuv literární scénář posloužil jako motivická předloha, zásobárna ideových akcentů (tj. vlastenectví, češství, „rázovitě“ česká umělecká tvorba atp.) i dialogů, jejichž výňatky jsou často doslovně přejímány do filmu, jakkoli vyznívají nevěrohodně právě pro svůj záměrně ilustrační charakter. Literární scénář účinkuje spíš jako ideologický a dialogický rezervoár, „nástin formy filmové“, z něhož bylo následně sestaveno životopisné a společensko-historické pozadí pro „mozaiku vyskládanou ze Smetanovy hudby“.

³³³ Tato pasáž z druhé verze Mařánkova literárního scénáře ve filmu použita nebyla: fabuli uzavírá scéna uvedení *Libuše* v Národním divadle. Už zestárlý a hluchý Smetana poté, co hlediště zpívá českou hymnu, jakoby mizí ve fade-outu, z temnoty mu svítí jen ruce a obličej.

[...] musím se vyznat z obdivu nad dokonalým Glinkou, který je pro mne přesným, básnickým zpracováním uměleckého životopisného filmu, tak často a záměrně se odchylojícího od dokumentu, a přece tak závažně stavěného jak ve scénáři i režii. A proto – stejně jako v Glinkovi – je náš příběh o Smetanovi velmi prostý. Není zde prudkých konfliktů, akcentovaných srážek a na ostrí vyhrocených scén. Vyhnuli jsme se úmyslně osobním srážkám s okolím [...] protože jsme šli jen za Smetanovou hudbou.³³⁴

Programovou orientaci na Smetanovu hudbu autoři deklarovali v dodatečném označení „hudební film“, ačkoli námět byl na úrovni původního výrobního záměru, literárně přípravných prací i diváckého přijetí pojmán jako životopisný. Filmová kritika postoj autorů zohledňovala v hybridním žánrovém označení „hudebně životopisný film“ (srov. Bor 1956, s. 19). Náplň přívlastku „hudební“ je pět samostatných hudebních sekvencí, které tvoří převážně úryvky z oper *Braniboři v Čechách*, *Prodaná nevěsta*, *Dalibor* a *Libuše*.³³⁵ Autoři filmu upustili od jejich jevištní inscenace a pokusili se o „skutečnou“ filmovou adaptaci, stavící na monumentální, často i exteriérové výpravě, na využívání dynamické střihové skladby s proměnlivým záběrováním, na filmovém herectví nebo na využití postsynchronů.³³⁶ Tato strategie sledovala posílení vizuální atraktivity a aktualizaci estetického pojetí prostřednictvím filmu jako novější, respektive masověji konzumované mediální formy. Pro tento typ mediálního převodu bylo používáno žánrové označení „filmová opera“ (Dvořák 1956, s. 651). Prvním regulérním příkladem filmové opery v dějinách české kinematografie je nicméně až adaptace Smetanovy opery *Dalibor*, kterou nenatočil nikdo jiný než Václav Krška, a to jen pouhý rok po uvedení *Z mého života*. Uplatnil zde postupy, které si úspěšně ověřil u operních sekvencí filmu *Z mého života* a které byly soudobou kritikou případně označovány jako experimentální. Tyto experimentální pasáže se paradoxně blíží doporučení, obsaženému v posudku filmové povídky od muzikologa Mirko Očadlíka, aby byl film o Bedřichu Smetanovi koncipován tak, aniž by v něm sám Smetana vystupoval. Na Očadlíkovu kritiku filmového námětu i románu Mařánek reagoval tím, že ji v dobově příznačné rétorice označil za „vyložené formalistickou“ (Mařánek 1955). Navzdory tomu se však k Očadlíkovu doporučení částečně přistoupilo.

O novátorském rozměru Krškovy „filmové opery“ lze uvažovat pouze v kontextu české filmové kultury, protože v zahraničí, konkrétně v Sovětském svazu, se jednalo o rozšířený tvůrčí postup, k jehož rozvoji došlo právě v polovině 50. let. Filmové

³³⁴ Stanovisko V. Kršky, přednesené na Filmové radě před zahájením vlastní rozpravy (NFA, f. Filmová rada).

³³⁵ Kromě *Prodané nevěsty* měly všechny opery tzv. historicko-legendární námět, což odpovídalo národně uvědomovacím záměrům projektu.

³³⁶ Sestavením speciálního souboru interpretů vybraných z různých operních a koncertních scén, divadelní činohry i filmu, v němž figurovali studenti operního zpěvu vedle zkušených operních pěvců i filmových herců, vznikla nebývale zdařilá interpretace oper.

zpracování úryvků oper se objevuje i v sovětském filmu *Glinka*, s jehož koncepcí se autoři filmu *Z mého života* identifikovali. Vznikaly samozřejmě i samostatné adaptace oper a baletů, jako například *Aleko* (1953, Grigorij Rošal'), *Boris Godunov* (1954, Vera Strojeva) nebo *Romeo a Julie* (1955, Lev Arnštam a Leonid Lavrovski), důmyslně využívající všech výrazových prostředků, které oproti tradičnímu provedení nabízelo filmové médium. Byly natáčeny v efektních krajinných exteriérech, pracovaly s pohyblivým rámováním obrazu, s komplikovanou stříhovou syntaxí atp. Adaptace Rachmaninovovy opery *Aleko* byla navíc realizována ve spektakulárním režimu „plastického“ filmu.³³⁷ Tuto kvalitu ve filmu *Z mého života* naplňovalo použití barevného filmového materiálu, který v českých poměrech znamenal vysoce nadstandardní technologii.³³⁸

Při projednávání technického scénáře filmu *Z mého života* na poradě Filmové rady podotknul Jiří Trnka k problému filmové adaptace oper: „Rozuměl-li jsem tomu dobře, tak opery budou prováděny reálně, nikoli divadelně.“³³⁹ V uvedeném vyjádření je přítomen paradox tohoto převodu v podvědomém, dobově příznačném zaměnění termínu „realisticky“ za „reálně“ a současně napětí mezi tím, co je autentické a co je realistické. Autentická jevištní inscenace opery je přenesena do filmové výpravy, tj. do umělého prostředí, které simuluje skutečnost. Tato situace připomíná některé vlastnosti baudrillardovské hyperreality nebo simulakra vykládaných na příkladu Disneyho tvorby. Jedná se o rekonstrukci reality, která nikdy nebyla – nemá referent –, a tato rekonstrukce jen odkazuje k jiným mediovaným obrazům.

„Smetanovský“ film

V souvislosti se snímkem *Z mého života* se setkáváme v soudobých tiskových ohlasech nebo korespondenci (srov. Mařánek 1950, 1955) s označením „smetanovský film“. Adjektivum „smetanovský“ je sice derivováno ze jména Bedřicha Smetany, ale v tomto případě už nereferuje k individuu, ale k druhu, tj. k množině typických vlastností. Signalizuje, že Smetana figuruje „pouze“ jako referenční bod obecnějšího kulturního fenoménu. O jaký kulturní fenomén se v tomto případě tedy jedná? Předně připusťme, že je označení „smetanovský film“ pro sledovaný životopisný snímek excesivní a

³³⁷ Původní sovětský stereoskopický formát však nemohl být českému divákovi z důvodu nedostatečného technického vybavení zdejších kin předveden.

³³⁸ Celovečerní hraný barevný film byl v kontextu české kinematografie na vzestupu až od roku 1951. Mezi deseti barevnými filmy, které vznikly v první polovině 50. let, figurují i Krškovy filmy *Měsíc nad řekou* a *Stříbrný vítr*. Výrobní náklady filmu činily 5,7 milionu korun, přičemž v desítku dlouhometrážních filmů, které byly dokončeny v roce 1955, je v tomto směru převyšovaly pouze tituly *Jan Žižka* s náklady 8,26 milionu korun a *Strakonický dudák* s náklady 7,51 milionu korun (Havelka 1972, s. 89).

³³⁹ Vyjádření pokračuje: „Mám obavy, když se přitom zpívá, zda to nedopadne trochu komicky. [...] Budou-li zpívat jezdci a zbrojnoši v přírodě, nevím, jestli je to správné.“ (Zápis 19. porady Filmové rady, konané dne 4. března 1954, NFA, f. Filmová rada)

vlastně i nesmyslné. Tento význam by mohly naplňovat stylové, tematické nebo ideové odkazy ke Smetanově tvorbě.

Označení „smetanovský film“ nás zajímá právě jako symptomatický protimluv, který vypovídá o intertextuálním pozadí tohoto projektu. Je v něm zahrnut obrat k vlastenecké kultuře 19. století a posílení významu minulosti pro soudobou kulturu. Další rovinou obsaženou ve spojení „smetanovský film“ je filmová dramatizace českých dějin, opírající se o předpoklad, že nosným dramatickým konfliktem mohou být právě samy dějiny, tedy zápas o kulturní a politickou svébytnost národa. Tento konflikt bývá formulován prostřednictvím životních osudů uměleckých génů – národních hrdinů. V tomto ohledu spadá pietní pojetí osobnosti Bedřicha Smetany ve sledovaném filmu do tradice českého předválečného filmu „pomníkového typu“.³⁴⁰ Současně jsou však v jeho provedení přítomny inovační prvky, související s rozvojem filmového média i s napojením na sovětské vzory, které jsou patrné především ve filmové adaptačních zpracováních oper.

„Smetanovský film“ má také konkrétní personální podmíněnost. Zde je třeba upřesnit, že jeho původcem byl autor filmového námětu a spoluautor scénáře Jiří Mařánek.³⁴¹ Pokusme se zrekapitulovat jeho vliv na realizaci a podobu sledovaného filmu. Mařánek vytvořil námět, jehož povahu muzikolog Mirko Očadlík ve svém posudku trefně označil jako starosvětský „rührstück“ (tj. dojemné melodrama). V hymnickém, romantickém příběhu o hrdinném zápase uměleckého génia za prosazení společenských a tvůrčích ideálů je přítomna také úcta k historickým faktům, k historické věrohodnosti, projevující se výraznou popisností. Obě polohy, jejichž propojení vyjadřuje už zmíněné sousloví „kolorit dějin“, byly pro soudobou výkonnou filmovou dramaturgii a kritiku nepřijatelné. Mimo jiné také proto, že odpovídaly kulturnímu milieu po roce 1918; působily už naivně, sentimentálně, nevěrohodně; měly bližší vazby na literární a výtvarnou tradici než na rychle se rozvíjející filmové médium. Tato skutečnost ovlivnila prvotní odmítnutí námětu pro další rozpracování. Díky blízkému napojení Mařánka na představitele vrcholné politiky i vlastnímu postavení v rámci filmového oboru byl ovšem námět vrácen do výroby včetně rozhodnutí o jeho režijním obsazení „portrétistou českého obrození“ Václavem Krškou (Žalman 1956, s. 107). Jeho tvůrčí vstup se projevil eliminací popisnosti literárního scénáře a orientací na filmovou adaptaci operní tvorby Bedřicha Smetany. Nejasné výsledné pojetí bylo soudobou kritikou přirovnáváno ke *coctailu* a *tříšti* (tamtéž, s. 110), v němž se setkaly dvě vyhraněné ingredience: tradicionalismus a experimentální postupy. Náš případ svědčí o tom, že tyto kategorie nejsou tak neslučitelné, jak by se dalo očekávat.

³⁴⁰ Vedle nevěrohodné a příliš didakticky vykreslené Smetanovy postavy poukazovala soudobá filmová kritika právě na chybějící dramatický konflikt, doslova „nedramatickou koncepci díla“ (srov. Bor 1956, s. 16).

³⁴¹ *Opis expertisy M. Očadlíka k filmové povídce Jiřího Mařánka*, nedatováno, LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 23.

Protože jsme výklad produkční historie a kulturního pozadí „smetanovského filmu“ do značné míry odvíjeli od účasti Jiřího Mařánka na jeho realizaci, je vhodné poukázat na drobnou epizodu, která je současně jistým epilogem jeho působení v kinematografii. V rámci premiéry, která proběhla 28. října 1955, nefiguroval Mařánek mezi autory filmu pozvanými na pódium, kde proběhlo jejich slavnostní představení divákům. Výběr pozvaných osobností byl údajně v kompetenci režiséra Václava Kršky, který Jiřího Mařánka – přítomného v sále – tímto gestem jednoduše ignoroval.³⁴² Ačkoli za vznikem filmu stála jeho píle i usilovná snaha o sebeprosazení, očekávaného uznání se mu nedostalo. Tato „nepříjemná záležitost“ uzavírá nejen Mařánkovu tvůrčí působnost v oblasti filmové tvorby, ale ilustruje i problematické postavení spisovatelů ve „filmařské džungli“. Současně signalizuje závěr jejich dosavadního politicky podmíněného postavení v poválečné kinematografické praxi.

³⁴² Informace čerpáme z omluvného dopisu ředitele Československého státního filmu Jiřího Marka z 1. prosince 1955 adresovaného Jiřímu Mařánkovi (LA PNP, f. Jiří Mařánek, kart. 23).

Literarizace. Hledání „essence“ českého poválečného filmu

V současném výzkumu české filmové dramaturgie konce 40. let a první poloviny 50. let se setkáváme s termínem *literarizace*. Jeho použití souvisí s tendencí filmových a literárních badatelů pojmenovat modus operandi státem řízené dramaturgie, jenž se váže k tzv. literárně přípravným fázím filmové výroby. Nezávisle na sobě se pojem *literarizace* objevil ve dvou studiích, přičemž v každé z nich má relativně odlišný význam.

Pojem *literarizace* je v souvislosti s českou kinematografií poprvé použit v literárněhistorickém textu, a to v kompendiu *Dějiny české literatury 1945–1989* (2007–2008). Autoři oddílu „Literatura v masových médiích: film a rozhlas“ – Petr Mareš, Alena Štěrbová a Radka Denemarková – tímto termínem shrnují povahu interferencí literatury a filmu v rozmezí nástupu státního monopolu filmu a komunistického převratu (Janoušek – Čornej 2007–2008, s. 349–360). Literarizace zde ve smyslu „učinění literárním“ znamená posuzování námětů a scénářů skrze soudobý literární kánon a současně také příklon k adaptování literatury, odpovídající kritériím umělecké kvality.³⁴³

K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Filmové adaptace literárních předloh představovaly třetinu až polovinu poválečné produkce a zaměření na slovesnou složku se projevovalo také v důrazu kladeném na scenáristickou přípravu a v proceduře schvalování scénářů. [...] Výrazně častěji než dříve se literárním východiskem filmů stávala díla umělecky renomovaných autorů, což se při silícím důrazu na slovesný podklad a proklamované snaze o zvýšení umělecké úrovně filmů jevílo jako záruka kvality. (Janoušek – Čornej 2007–2008, s. 351–352)

Literarizace v tomto výkladu také zahrnuje programovou spolupráci literárního a filmového oboru, která měla být důležitou ideovou i praktickou oporou nově zřízeného státního monopolu. Programovou spoluprací se rozumí jednak působení spisovatelů coby uměleckých expertů v dramaturgickém dozoru, jednak motivace literárně činných autorů tvořit filmové náměty. Jejich angažmá bylo podepřeno argumentem, že všeobecně a dlouhodobě požadované zvýšení umělecké úrovně filmu lze dosáhnout právě posilováním kvality námětu a scénáře. Onu kvalitu v této logice garantují slovesní

³⁴³ Nejedná se o dobový ani historiograficky vžitý pojem. Walter Benjamin jej uplatňuje v souvislosti s epickým divadlem Bertolta Brechta. Literarizace zde ovšem představuje divadelní formu intertextovosti a metatextovosti díla, kdy prostřednictvím textových vstupů v podobě přednesených nebo na scéně přítomných poznámek, nápisů, plakátů a podobně, dochází k narušení iluzivnosti divadla, podněcující kritický přístup diváka.

umělci, kteří jsou schopni nejlépe posoudit umělecký potenciál i společenský přínos námětu a scénáře. Spisovatelé navíc obsadili řídicí posty ve státní správě, kde do jejich kompetence spadl dozor nad kinematografií. Zmíněné symptomy se setkávají v působnosti našeho aktéra Jiřího Mařánka. Pro výzkum jeho působnosti tak nabízí šanci uchopit ji skrze obecný fenomén, co víc – skrze jediný pojem.

Pojetí literarizace jako specifika poválečné kinematografie je ovšem problematické, protože projevy, které uvádějí autoři *Dějin české literatury*, nejsou podmíněny zavedením státního monopolu. Příklon k adaptacím vyšší literatury³⁴⁴ a k posílení státního dramaturgického dozoru nastal už za protektorátu a částečně i v druhé polovině 30. let. K programové eliminaci brakové produkce, která byla podmíněna nejen ideologickými, ale i ekonomickými okolnostmi,³⁴⁵ docházelo zvláště v posledních válečných letech. Kontinuita existovala i v organizační koncepci a personálním zastoupení dramaturgických institucí: v protektorátním Sboru filmových lektorů, podobně jako v poválečném Filmovém uměleckém sboru figurovali spisovatelé a dramatici,³⁴⁶ kteří se coby umělečtí experti věnovali posuzování dílčích literárně přípravných fází. Dlouhotrvajícím záměrem oborových i státních institucí – ještě před vznikem státního monopolu³⁴⁷ – bylo také angažování spisovatelů ke spolupráci s filmem prostřednictvím adresných výzev a vyhlašování soutěží o námět. Spisovatelé působící ve filmovém odboru ministerstva informací a v orgánech dramaturgického dozoru spolupracovali s protektorátním Filmovým studiem, případně se účastnili filmové osvěty v rámci Klubu za nový film nebo Československé filmové společnosti. Z toho, co bylo řečeno, tedy vyplývá, že literarizace chápaná jako programová spolupráce literárního a filmového oboru je typickým rysem nejen poválečného období, ale je platná již pro období protektorátu, abychom byli přesní od konce 30. let. Právě tehdy totiž dochází k zásadní strukturální reorganizaci oboru směrem k centralizovanému filmovému hospodářství, s nímž je spojeno zavedení předběžné cenzury prostřednictvím expertního dramaturgického dozoru.

³⁴⁴ Za protektorátu došlo k rozšíření adaptací českých literárních klasiků jako Božena Němcová, Alois Jirásek, Karel Matěj Čapek-Chod, Jindřich Šimon Baar, bratři Mrštíkové, stejně jako soudobých spisovatelů – Marie Majerové, Marie Pujmanové, Jaroslava Havlíčka ad.

³⁴⁵ Pragmatickým důvodem bylo i nutné omezování filmové výroby v závěru války, a potažmo logická kvalitativní selekce realizovaných námětů. Srov. Czesany Dvořáková 2011, s. 253.

³⁴⁶ Ve Sboru filmových lektorů působili Vladislav Vančura, František Kožík, Miroslav Rutte a Vilém Werner. Vedením Sboru byl pověřen dosavadní dramaturg Filmového studia Karel Smrž. Tento filmový historik, publicista a pozdější pedagog FAMU, který působil v kinematografii nepřetržitě od první republiky přes druhou republiku a protektorát a zasáhl i do poválečné kinematografie, je ukázkovým příkladem personální kontinuity v oblasti filmu. Srov. Czesany Dvořáková 2011, s. 120–123; Klimeš 1999, s. 125–137.

³⁴⁷ Příkladem par excellence je akce *spolupráce českých spisovatelů s filmem* v roce 1944. Jednalo se o velkorysou nabídku rozsáhlému okruhu spisovatelů na vypracování filmové povídky s automatickým členstvím v Českomoravském filmovém ústředí (a tudíž osvobození od případného pracovního nasazení). Srov. Czesany Dvořáková 2011, s. 270.

S termínem literarizace se setkáváme i v souvislosti se sovětskou scenáristickou a dramaturgickou praxí pozdního stalinismu mezi lety 1947–1953 (Szczepanik 2013, s. 90–91). S odkazem na výzkum literárního vědce Leonida Hellera je literarizace pojmána jako symptom ždanovovské ideologie akcentující slovesnou podstatu neliterárních uměleckých oborů, což v případě kinematografie představuje autonomii literárně přípravných fází vůči filmové výrobě. Tendence označená Hellerem jako *littérisation (oliteraturivanie)*³⁴⁸ se prakticky projevovala radikálním snížením počtu natočených filmů, které způsobovalo zdlouhavé schvalování dílčích scenáristických fází (Heller 2003, s. 59). Je reprezentována hybridním literárním žánrem – literárním scénářem – a jeho emancipací vůči filmové distribuci.³⁴⁹ Nejenže byly scénáře posuzovány kritérii literární kvality, ale měly fungovat – především tedy v sovětské praxi – jako autonomní slovesný útvar, jenž se ke čtenářům dostává standardními kanály knižní distribuce. Případné knižní vydávání literárních scénářů ani nemuselo být odvislé od jejich zfilmování.³⁵⁰ Literární scénář byl také příhodným formátem pro výkon předběžné cenzury; současně se stal i právně definovaným finálním stupněm literární přípravy filmu. Tento výklad nestaví literarizaci do souvislosti se zvýšeným rozsahem filmových adaptací renomované literatury, ale soustředil se na specifický mezioborový žánr, kterým je literární scénář. V tomto případě nejde o oficiální poptávku po zvýšení filmových adaptací *ideální literatury*,³⁵¹ ale poptávku po původní spisovatelské tvorbě pro film, která by sama *ideální literaturu* představovala. Literarizační tendenci v samotné textuální rovině dokladuje srovnání, které na vybraném vzorku literárních scénářů z období 50. až 80. let podnikl/provedl Petr Mareš: „[...] starší z nich více zdůrazňují textový aspekt, usilují o komplexní výstavbu fikčního světa, a proto tak obsahují mnoho partií bez přímého filmového ekvivalentu, novější jsou naopak budovány jako soubor stručných instrukcí a nesměřují k zpracované jazykové a tematické výstavbě“ (Mareš 2014, s. 29).

³⁴⁸ Heller zde zmiňuje předchozí užití termínu *littérisation (oliteraturivanie)* Vladimírem Papernyjem už v 80. letech v souvislosti s literárností sovětského výtvarného umění a architektury ždanovovské etapy. Ve svém textu ponechává Petr Szczepanik termín v původní francouzské a ruské verzi. Přeložit jej můžeme jako *zliterárnění* nebo právě *literarizace*.

³⁴⁹ Literární scénář je považován za samostatný literární žánr dlouhodobě, což dokladuje i jeho zařazení coby samostatné heslo do *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná – Peterka 2004).

³⁵⁰ Heller zmiňuje příklady sovětských filmů, jejichž literární scénáře byly knižně nebo časopisecky publikovány ještě před dokončením a uvedením příslušného filmu: *Aerograd* (Alexandr Dovženko, 1935) a *Mičurin* (Alexandr Dovženko, 1949).

³⁵¹ O konceptu *ideální literatury* se zmiňuje Pavel Janáček v souvislosti s vydavatelskou praxí let 1945–1948. Má příbuzný ideologický charakter s dramaturgickým dozorem filmu: „[...] mělo jít o literaturu, v níž se pozice textu (včetně práva na zveřejnění) řídí jeho vztahem k potřebám celku. [...] Celek potřebuje, aby literatura byla řízena, a zároveň je rozpoznatelný, takže vůči němu literaturu řídit lze. Řídit může ovšem jen ten, kdo disponuje dostatečnou kompetencí, znalostí a oddaností celku (musí být v literatuře odborníkem, nejlépe básníkem, kritikem, ti oba se pohybují na špičce literárního vývoje).“ Cit. dle Janáček 2004, s. 153.

Esenciálním příkladem zdejší paralely se sovětskou praxí je instituce Československého filmového nakladatelství a její edice *Knihovna románových filmů*. První a současně jedinou publikací této edice byl literární přepis scénáře Václava Kršky *Housle a sen*³⁵² z roku 1947. V kategorii literárního scénáře se jedná o tzv. scénář zpětný (*post-shooting script*), který s využitím scenáristických konvencí verbálně zaznamenává už existující film. Samostatná obrazová fotografická příloha účinkuje jako paměťová podpora – připomínka zhlédnutého filmu (Mareš 2014, s. 11). Literární scénář *Housle a sen* je součástí ediční řady s názvem *románový film*. Toto žánrové označení, které je současně jako knižní podtitul uveden v tiráži, manifestuje status a prestiž literární dimenze filmu. *Románový film* má nejspíš souvislost se starším francouzským termínem *Roman-ciné*, případně *ciné-roman*, označujícím tištěnou verzi synopse. (Nikoli scénáře, jemuž se v době používání tohoto označení, tj. na přelomu 10. a 20. let, vesměs nepřisuzovala autonomní literární hodnota). Jako *ciné-roman* byly ve Francii označovány časopisecké přepisy připravovaných filmů, seriálů (Felcman 2006, s. 12).³⁵³ K publikování synopse filmu jako propagace aktuálně distribuovaného filmu docházelo každopádně i ve 20. letech také v Čechách: v časopisech jako *Filmový svět* nebo *Český filmový zpravodaj* se dokonce jednalo o převažující filmově publicistický žánr (Felcman 2006, 13). Zdejší formální podoba i rozsah publikovaných scénářů³⁵⁴ sice neodpovídá sovětské praxi, i zde však platí základní rys literarizace, kterým je rozmach žánru literárního scénáře a literární přípravy filmu v protikladu vůči počtu natočených filmů.³⁵⁵ V rámci restrukturalizace kinematografie v roce 1948 splynulo Československé filmové nakladatelství s Orbisem, což se prakticky rovnalo jeho likvidaci (srov. Havelka 1970, s. 37).

Mezi specifické projevy literarizace můžeme zařadit i zřízení „divadla filmu“: Divadelního filmového studia (1948–1949), pozdějšího Divadla státního filmu (1949–1951), využívajícího filmové scénáře a náměty jako divadelní repertoár (!). Provozně správná a umělecká koncepce „divadla filmu“ vycházela ze vzoru sovětského filmového divadla Těatr kinoakt'ora. Vznik Divadelního filmového studia nicméně iniciovala stížnost Československé filmové společnosti adresovaná ministerstvu informací, že divadelní závazky herců kolidují s potřebami filmové výroby a způsobují finanční ztráty. Pro potřeby filmové výroby byl divadelní provoz nastaven tak, aby hercům nekolidoval s účinkováním ve filmu, současně měl sloužit jako příprava režiséra a herců

³⁵² Tento životopisný film o osobnosti předčasně zesnulého houslového virtuosa Josefa Slavíka byl do kin uveden o rok dříve. Jeho režisér Václav Krška byl autorem námětu i scénáře.

³⁵³ Jakub Felcman uvádí, že jako marketingový doplněk k filmovému uvedení seriálů Louise Feuilladea *Tih- Minh*, *Judex* nebo *Fantomas* vycházely v různých denících na pokračování tištěné přepisy jednotlivých dílů.

³⁵⁴ Leonid Heller zmiňuje případy publikování filmového scénáře předcházející jeho filmovému uvedení (Heller 2003, s. 58).

³⁵⁵ V české filmové produkci tato tendence vrcholí v roce 1951, kdy je dokončeno pouhých devět celovečerních hraných filmů.

pro filmové natáčení. Dramaturgie divadla byla personálně i repertoárově provázána s dramaturgií Výroby dlouhých hraných filmů především v roce 1949, kdy byly dramaticky nastudovávány filmové scénáře určené k natáčení. Už v další sezóně se však provoz začal přizpůsobovat potřebám divadelního provozu a následně byl jako ekonomicky deficitní zrušen.³⁵⁶ Ještě uveďme jednu zvláštnost: Umělecký ředitel Divadla filmového studia Bohuš Stejskal měl ambici získávat v rámci jeho provozu i nové filmové náměty: v pořadu *Než se zvedne opona* byly uváděny jednoaktovky, k jejichž vytváření vyzval návštěvníky divadla. Zdařilé nápady měly sloužit jako námětový rezervoár pro filmovou výrobu (srov. Pecháčková 2015).³⁵⁷

Literarizaci české kinematografie nelze považovat jen za přímý důsledek sovětizace české kultury v poúnorové době. Jednalo se o obecnější trend, o čemž například vypovídají názory Bély Balásze na uměleckou autonomii literárního scénáře, které publikoval na sklonku 40. let. Tato tendence byla navíc v české kinematografii přítomna už v době protektorátní a pokvětnové, po převratu v roce 1948 jen zesílila.

³⁵⁶ Jeho dočasný provozní ředitel – filmový dramaturg a produkční Bohumil Šmída – k provozu Divadla uvádí: „Na funkci ředitele Filmového divadla vzpomínám dodnes se záchvěvem hrůzy. Teprve tehdy jsem poznal, co je to horror. Bylo to nejspíš i proto, že tohle ani opravdové divadlo nebylo. Úmysl jeho ctihodných navrhovatelů byl chvályhodný. Chtěliv Praze zřídit divadelní scénu, který by hrála jen podle potřeb českého filmu, třikrát, nejvýš čtyřikrát týdně. [...] Každý zvenku, a nejen od filmu, do toho mluvil, každý někomu telefonoval, kdekdo herecké obsazení divadla doporučoval a zasvěceně schvaloval.“ (Šmída 1983, s. 98–99)

³⁵⁷ Umělecký ředitel divadla avizoval tuto nabídku v tisku: „Pište pro nás a posílejte nám k přečtení nové hry, přijďte si s námi pohovořit, budeme mít velmi dobrý činoherní soubor a chceme dělat dobré divadlo pro každého. A kromě toho chystáme pražskému návštěvnicku novinku [...]: Divadlo filmového studia bude hrát před každým představením krátkou aktovou hru, dialog, výstup, zkrátka takový proverb, jako to dělají třeba francouzská divadla, žádnou agitku nebo propagaci, nýbrž drobné sevřené dílko českého původu.“ Cit. dle Saudek, E. A.: Nové divadlo? *Lidové noviny* 56, č. 256 (3. 11. 1948), s. 4.

Závěr

„Spisovatelé jako naděje filmové kultury“: takto nějak bychom mohli vyjádřit leitmotiv procházející českou a slovenskou publicistikou třicátých až padesátých let a tradovaný v mocenských i oborových kruzích. Předpoklad, že spisovatelé poskytnou filmové výrobě dostatečný přísun kvalitních námětů, a tím napomohou očekávanému rozvoji filmové kultury, nebyl uspokojivě naplňován. Mezi nejčastěji avizované důvody tohoto stavu patřil jejich nezáměr o spolupráci s filmem nebo „neznalost a nepochopení“ specifických nároků filmu. Všeobecně sdílená – a z dnešního pohledu skoro obsedantně proklamovaná – očekávání a naděje směřované ke spisovatelské profesi měly tři základní důvody: prvním je tradičně elitní postavení českých literátů a působnost umělců v politických funkcích v převratových poměrech; druhým je „neuspokojitelná“ poptávka po námětech, které by vyhovovaly plánovanému uměleckému růstu filmové tvorby; třetím pak i soudobý diskurz: kritická a diskusní fóra, řešící téma autorství,³⁵⁸ společenskou funkci umělce a kultury, priority společenského rozvoje ad. Tento apel směrem ke spisovatelům zaznívá od druhé poloviny třicátých let, kdy je silicí státní podpora domácí tvorby propojena s kvalitativním hodnocením filmového námětu. Mobilizace spisovatelů ke spolupráci s filmem narůstá s protektorátní centralizací oboru a se zavedením předběžné cenzury a kulminuje s poválečným zestátněním filmu, kdy prakticky končí období spontánní dramaturgie. Začátkem šedesátých let, kdy je v rámci decentralizace filmové výroby posílena autonomie tvůrčích kolektivů schopných adresné a operativnější spolupráce s literáty, se zmiňovaná apelativní rétorika vytrácí. Důležitou roli zde sehrál také nástup první generace absolventů FAMU do praxe a celková profesionalizace scenáristiky a dramaturgie.

Názory o selhání spisovatelů ve vztahu k filmu nesdílí jen soudobá kritika, ale setkáme se s nimi i v pozdějších výkladech. Vyhraněnou podobu tohoto postoje nacházíme například u historika experimentálního filmu Martina Čiháka, který chápe fikční scénáře literární avantgardy reprezentované především členy Devětsilu, jež nebyla – a často ani neměla být – zfilmována, jako projev „neschopnosti jakékoli praktické realizace“.³⁵⁹ Žádoucí revizi vztahu Devětsilu a filmu provedla Lucie Česálková prostřednictvím představení konceptu intermediality umožňujícího uvažovat o filmu i mimo tradičně chápanou materialitu a esencionalitu média. „Filmovou činnost bez filmu“ pak případně vztahuje k obecnému symptomu avantgard, kterým je

³⁵⁸ Když se v dobovém tisku referuje o *hledání filmových autorů*, nejedná se o poptávku po režisérech ani jiných filmařských profesích, ale po autorech filmových námětů. Tato formulace je výpůjčkou z divadelní praxe prozrazující, že jakkoli měl filmový režisér zásadní postavení, nevystupuje v tomto diskurzu jako autor, rozuměj umělec.

³⁵⁹ K tomu srov. Čihák 2013, s. 219. Nezjistili jsme, že by byly podobné nároky kladeny na české výtvarné umělce, ačkoli třeba v rámci francouzské avantgardy využívali právě oni estetických možností nového média.

nepřetržité „hledání“ (Česálková 2014).³⁶⁰ Vztah české literární avantgardy a filmu je mnohoznačný fenomén, pro jehož tvůrčí rovinu bychom mohli uplatňovat termín „konceptuální“, neboť materializace uměleckého díla byla často nahrazována pouze písemným záznamem nebo nákresem.

Také v případě Jiřího Mařánka bylo třeba přehodnotit jeho meziválečnou zkušenost s filmem. Nepsal sice pro českou filmovou výrobu ani se neangažoval v institucích orientovaných na emancipaci filmu jako umění, ale plně v intencích avantgardy experimentoval s narušováním literárních kánonů. A to právě prostřednictvím filmu. Neboť Mařánkova tvorba nebyla zařazena do antologie *Česká avantgarda a film*, jedná se o skutečnost, která je ve filmově historickém kontextu v podstatě neznámá. Když jsme odstoupili od oborového a mediálního esencialismu, pak musíme revidovat i náš úvodní předpoklad, že Mařánkovy filmové aktivity mají marginální či spíš epizodní povahu. Film totiž procházel celou jeho profesní kariérou počínaje druhou polovinou dvacátých let až do poloviny let padesátých. Jen měl chameleonicky proměnlivou identitu: prvně figuroval jako formální princip, pak jako ekonomická komodita, následně jako součást státní a politické moci a konečně i jako prostor Mařánkových filmově tvůrčích ambicí.

Ve srovnání s literární praxí, kde Mařánek také zastával kulturně-politické funkce³⁶¹, bylo jeho angažmá u filmu nesrovnatelně turbulentnější. Nabídlo mu nečekané příležitosti a výzvy: možnost ovlivňovat podobu poválečné filmové produkce skrze výběr námětů a sestavování tematických plánů včetně režijního a hereckého obsazení a udělovat finanční odměny v rámci kvalitativních predikátů Aprobační komise. Přineslo mu také nezanedbatelné mocenské i ekonomické výhody: vysoce respektovaný post ministerského rady (v neposlední řadě i Mařánkem samým), nebývalé finanční příjmy nebo nadstandardní pracovní podmínky.³⁶² Současně ovšem znamenalo velké pracovní vytížení a s tím související nedostatek času na vlastní uměleckou činnost, a především pak permanentní a pro něj traumatizující pohyb na mocenském bojišti, kde spolu soupeřili jednotlivci i politické a oborové frakce. Mařánkova ministerského působení se v tomto ohledu dotýkal případ Dělnického tvůrčího kolektivu, kde se profilovaly další antagonistické skupiny fungující uvnitř filmové výroby.³⁶³ Tyto situace – soudě podle jeho deníků, časopiseckých reflexí i soukromé a úřední korespondence – řešil opatrnicky a nejistě. Po čtyřech letech jej

³⁶⁰ Autorka se také obrací k opomíjeným „lokálním centrům“ v podobě devětsilské sekce, která působila v Brně.

³⁶¹ Byl například členem akčního výboru Syndikátu českých spisovatelů v roce 1948; člen filmové komise SČSS.

³⁶² Má přímo od Vítězslava Nezvala povoleno pracovat z domu, získal vlastní auto s řidičem, čerpá různé finanční úlevy atp.

³⁶³ Podobný generační a profesní konflikt představuje i nástup „mladých spisovatelů“ do pounorové kinematografie.

ovšem „filmařská džungle“ vyvrhla a postavila mimo své teritorium. Mařánkova pozice v kinematografii totiž nebyla konzistentní ani co do odborného zaměření, ani co do mocenské suverenity. Byla především oportunistická a do značné míry závislá na Vítězslavu Nezvalovi, který jej do filmového odboru ministerstva informací uvedl, byl jeho přímým nadřízeným, a který nad ním také držel ochrannou ruku při realizaci jeho filmové tvůrčích ambicí.

Podle některých historiografických výkladů neměli „básníci v ministerstvu informací“ reálnou moc a plnili především reprezentativní funkci související s jejich vysokým společenským renomé. Ještě před únorovým převratem měl mít určující vliv stranický aparát, jehož moc poúnorové poměry dále posílily (Kusák 1998, s. 173–174). Situace byla ale ve skutečnosti diferencovaná, a to jak v horizontálním, tak i vertikálním směru. Liší se období vymezené lety 1945–1946 a 1947–1948 předělené mezníkem voleb v roce 1946, v nichž zvítězila KSČ. V prvních dvou poválečných letech měla státní moc suverénnější postavení, takže pozice sekčních šéfů byla silná a relativně stabilní. Jejich působnost nebyla formální, ale často naopak vysoce autoritářská, jak jsme mohli sledovat na příkladu Vítězslava Nezvala, mimo jiné i prostřednictvím každodenní úřední praxe zaznamenané v denících jeho nejbližšího kolegy Jiřího Mařánka. Bylo by nepřipadné chápat jejich působnost jen jako planou mocenskou extenzi a nepřiznat jim významný podíl na poválečném rozvoji kinematografie. V případě Jiřího Mařánka se to týká účasti na konstituování a posílení významu profese dramaturga, jakkoli se on sám praktickou dramaturgií v rámci filmové výroby nezabýval. Kromě toho, že vedl celou rozsáhlou posudkovou a schvalovací agendu a nesl odpovědnost za kvalitu schválených scenáristických výstupů i za dostatek námětů pro filmovou výrobu, tak o dramaturgické praxi pravidelně referoval, komentoval ji a v letech 1945–1947 tak do značné míry utvářel její mediální obraz.

Náš výklad jsme vedli ze dvou perspektiv: první sleduje aktéra, jehož individuální zkušenosti zasazuje do obecnějších souvislostí; druhá je orientována na společenské struktury, jichž je aktér součástí. Hledisko „zespoda nahoru“ nám poskytlo vhled do Mařánkovy profesní kariéry spojené s filmem. Byly v něm přítomny oba profesní režimy, které kinematografie spisovatelům nabízela, tedy tvůrčí a kulturně politický. Do hlediska „shora dolů“ spadají institucionální a diskursivní vazby mezi literárním a filmovým oborem: posuzování literárně přípravných fází prostřednictvím literárních hledisek, politicko-reprezentační dimenze umělecké profese nebo účast české meziválečné avantgardy v poválečné kulturní politice. Obsah práce je strukturován tak, aby se v ní obě hlediska pravidelně střídala. Spojení individuální roviny aktéra a kolektivní determinace nám umožnilo sledovat kulturně politický a institucionální vývoj skrze dílčí specifika i odchylky. Vlastně ani ne tak dílčí specifika jako jedinečnou konstelaci obecných okolností a aktérových motivací. Aby Mařánek vyměnil domácí župan za vycházkový oblek, opustil poklidný život spisovatele se státní penzí a vydal se do Kolovratského paláce vést státní dramaturgii, musela se setkat soustava drobných

náhod i velkých dějinných zvrátů. My jsme se zaměřili především na ty, které spadají pod kategorii kulturní politiky v pretotalitním a totalitním režimu. Další selekce událostí na ty významnější a méně významné jsme se ale programově vzdali. Ve zvolené perspektivě je totiž stejně důležité náhodné setkání v podatelně Kolovratského paláce jako konec druhé světové války, Košický vládní program nebo zavedení státního monopolu filmu.

Proměna *písaře v ministerského radu* vypovídá nejen o specifické etapě rozvoje a emancipace filmového oboru, ale také o související profesionalizaci spisovatelské profese. (Nejedná se jen o tvůrčí realizaci a finanční profit vázaný filmovou výrobou, ale často především o sekundární zisky v podobě symbolického kapitálu, který zestátněný film dokázal nabídnout.) V této optice spolu souvisí instituce avantgardy a Filmového uměleckého sboru. Kromě personální kontinuity se jedná i prostupnost autonomie a heteronomie. Koncept zestátnění, který má původně kulturně samosprávný charakter, se spojil se státní monopolizací kultury a médií; posílení tvůrčí autonomie související s osvobozením se od ekonomických zájmů „filmové živnosti“ se slučuje se závislostí na rozsáhlém schvalovacím aparátu a s diktátem kolektivismu. Avantgarda se navíc stala čímsi, proti čemu nebrojí jen straničtí ideologové, ale i nastupující literární generace. A podobná situace vlastně postihla i Filmový umělecký sbor: stranické vedení irituje rozsah jeho vedoucích pravomocí, filmařské kruhy kritizují jeho nekompetentnost.

Výjimečným badatelským pramenem naší práce byly deníky Jiřího Mařánka, jejichž výňatek jsme umístili do přílohy. V této fázi přiznejme, že bylo nad očekávání náročné udržet si od sebestylizace Jiřího Mařánka patřičný odstup. Bylo třeba filtrovat dvě základní referenční úrovně jeho sdělení: rovinu „věcnou“, která doplňuje škálu informačních zdrojů, a rovinu subjektivního vnímání vlastní pozice ve společenských strukturách. V sebereflexi Jiřího Mařánka se totiž pojí zdánlivě protichůdné projevy: senzitivita, múzičnost, přepjatá ambicióznost, egománie, loajálnost a konformismus. Naše poznávání Jiří Mařánka bylo permanentní revizí vedoucí ke zjištění, že právě ona druhá poloha – nazvěme ji „úřednickou“ – je v jeho příběhu fascinující, neboť zachovává kontinuitu kulturního života v jeho každodennosti.

Bibliografie

Prameny: archivy a archivní fondy

Archiv Akademie věd ČR

fond Zdeněk Nejedlý

Archiv Barrandov Studio, a. s.

scénáře a produkční dokumenty

Literární archiv Památníku národního písemnictví

fond Jiří Mařánek (nezpracováno)

fond Karel Konrád

fond Konstantin Biebl

fond Vítězslav Nezval

Národní archiv

fond ÚV KSČ

fond Ministerstvo informací

fond KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Václav Kopecký

fond Zemský úřad Praha – prezidium

fond Policejní ředitelství Praha – všeobecná registratura

Národní filmový archiv

fond Českomoravské filmové ústředí

fond Československá filmová společnost (nezpracováno)

fond Československý státní film (nezpracováno)

fond Elekta a. s.

fond Filmový umělecký sbor (1946-1948)

fond Prag-Film A. G.

fond Ústřední reditelství ČSF (nezpracováno)

Sbírka zvukových záznamů (nezpracováno)

Časopisecké prameny

- al-. Tituly a funkce. *Kulturní politika* I, 1945, č. 2. (21. 9.), s. 1.
- BŘEZOVSKÝ, Bohuslav. Poznámky na okraj knihy. *Panorama* XVIII, 1940, s. 41.
- CERMAN, Josef. Dění v DP za války. *Panorama* XXI, 1945–1946, s. 22–23, 64–66, 88–89, 107–109.
- ČAPEK, Jan Blahoslav. Jiří Mařánek: Barbar Vok. *Naše doba* XLVI, 1938, č. 1, s. 503–505.
- ČECH, Vladimír. Censura čili dramaturgie. *Filmová práce* I, 1945, č. 11 (4. 8.), s. 2.
- DENK, Petr: Film a literatura. *Index: list po kulturní politiku* III, 1931, č. 3, s. 64.
- Filmový umělecký sbor. FIUS na obranu své činnosti. *Filmové noviny* I, 1947, č. 48 (29. 11.), s. 4.
- Filmový umělecký sbor: FIUS zasedá. *Filmové noviny* II, 1948, č. 6 (7. 2.), s. 4.
- FOGL, Jiří. Anketa U-bloku. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a umění* V, 2002, č. 2, s. 174–195.
- GÖTZ, František. Mařánkova trilogie o Rožmbercích. *Panorama* XXI, 1945–1946, s. 3.
- HLAVÁČEK, Luboš. Umělecko-historický pohled na filmové Psohlavce. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* I, 1955, č. 5, s. 808–812.
- HRBAS, Jiří. Mladí autoři spolupracují s filmem. *Filmové noviny* II, 1948, č. 17 (23. 4.), s. 8.
- HRBAS, Jiří. Co chtějí mladí pracovníci ve filmu. *Filmové noviny* II, 1948, č. 20 (14. 5.), s. 3–4.
- HRBAS, Jiří. Otázka filmových námětů. *Filmové noviny* II, 1948, č. 35 (27. 8.), s. 2.
- HRBAS, Jiří. Psohlavci. Nové filmové zpracování Jiráskova díla. *Kino* X, 1955, č. 8, s. 120–121.
- Jak byl znárodněn československý film – svědectví a dokumenty. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* XI, 1965, č. 5–6, s. 211–218; č. 7–8, s. 318–321; č. 11–12, s. 498–508.
- JIRÁT, Vojtěch. Jiří Mařánek: Barbar Vok. *Kritický měsíčník* II, 1939, č. 2, s. 73–75.
- JIRÁT, Vojtěch. Jiří Mařánek: „Romance o Závišovi“. *Kritický měsíčník* III, 1940, s. 367–370.
- KOLBABA, Zdeněk. Film o Petru Vokovi s Rožemberka. Rozhovor se spisovatelem Jiřím Mařánkem. *Národní noviny* XVI, 1940, č. 43 (8. 2.), s. 3.
- KREJČÍK, Jiří – KLOS, Elmar – WEISS, Jiří. Před desetiletím státního filmu. *Literární noviny* IV, 1955, č. 27 (2. 7.), s. 5.
- KREJČÍK, Jiří. Co brání spolupráci filmu se spisovateli? *Literární noviny* IV, 1955, č. 32 (6. 8.), s. 4.
- Kupředu, zpátky ni krok! *Tvorba* XVII, č. 8, s. 150–151.

- LACINA, Václav. Spisovatel a zaměstnání, *Kulturní politika* II, 1947, č. 41 (27. 7.), s. 3.
- LACINA, Václav. Spisovatel a služebnost, *Kulturní politika* III, 1947, č. 4 (10. 10.), s. 3.
- Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu. *Tvorba* XVI, č. 20, s. 308.
- MAŘÁNEK, Jiří. K filmu o Smetanovi. *Lidová demokracie* XI, 1955, č. 171 (17. 7.), s. 7.
- MAŘÁNEK, Jiří. Cestou k cíli. Slovo o státní filmové dramaturgii. *Filmová práce* I, 1945, č. 19 (29. 9.), s. 1.
- MAŘÁNEK, Jiří. Dramaturgická bilance. Pohledy zpět i dopředu. *Kino* I, 1946, č. 22, s. 351.
- MAŘÁNEK, Jiří. Filmovým doslovem i úvodem. *Filmová práce* II, 1946, č. 49 (1. 12.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Jak filmovat Jirásků. *Kino* IV, 1949, č. 11, s. 147.
- MAŘÁNEK, Jiří. Jiráskova tematika v československém filmu. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* I, 1955, č. 2, s. 195–197.
- MAŘÁNEK, Jiří. K otázkám organizačním. *Filmová práce* II, 1946, č. 23 (8. 6.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. K otázkám programovým. *Filmová práce* II, 1946, č. 13 (30. 3.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. K ukončení soutěže na filmový námět. *Filmová práce* II, 1946, č. 25 (22. 7.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Na rozhraní. *Filmová práce* II, 1946, č. 51 (21. 12.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Několik aktuálních poznámek. *Filmová práce* II, 1946, č. 45 (9. 11.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. O dramaturgickém estétství. *Kino* II, 1947, č. 19, s. 369.
- MAŘÁNEK, Jiří. O vhodnosti a účelnosti různých námětů. *Filmová práce* II, 1946, č. 5 (1. 3.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Pravda realistická a pravda básnická – Seriály. *Filmová práce* II, 1946, č. 11 (16. 3.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Připomínka na thema: Literáti a film. *Filmová práce* II, 1946, č. 7 (16. 2.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Shánka po filmových námětech. *Filmová práce* I, 1945, č. 22 (19. 10.), s. 3.
- MAŘÁNEK, Jiří. Ustavení filmového uměleckého sboru. *Filmová práce* II, 1946, č. 42 (19. 10.), s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. K problémům smetanovského filmu. *Kino* V, 1950, č. 19, s. 432.
- MAŘÁNEK, Jiří. Základní požadavek: kolektivní spolupráce. Naše anketa: spisovatel a film. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* I, 1955, č. 5–6, s. 211–212.

- NEBESÁŘ, Jaroslav. Knižní konjunktura a její nebezpečí. *Panorama XIX*, 1941, č. 1, s. 2.
- NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- NOHÁČ, Milan. Mluvili jsme s předsedou FIUSu min. radou Jiřím Mařánkem. *Filmové noviny I*, 1947, č. 27 (5. 7.), s. 3.
- NOHÁČ, Milan. Spisovatelé a film, *Filmové noviny I*, 1947, č. 5 (1. 2.), s. 4.
- NOVÁK, Arne. V podvečer pětileté růže. *Lidové noviny V*, 1939, č. 21 (10. 4.), s. 3.
- ODEHNAL, M. A.: Okolo dělnického tvůrčího kolektivu. *Záběr I*, 1949, (27. 8.), s. 16–18.
- ORŠULIAK, Milan. Porebujeme Povereníctvo informácií? *Kultúrny život I*, 1946, č. 14–15, s. 2.
- OSVALD, Ivan. Spisovatel je spisovatel a film je film. *Film a doba: měsíčník čs. státního filmu pro otázky a problémy filmového umění I*, 1955, s. 214.
- Plán výroby celovečerních hraných filmů. Projev zmocněnce pro filmovou výrobu Vladimíra Kabelíka. *Filmová práce I*, 1945, č. 10 (28. 7.), s. 3.
- PRAŽÁK, Albert. Co dělat? *Kritický měsíčník II*, 1939, č. 7, s. 274.
- První rok Československého filmového nakladatelství, *Filmová práce II*, 1946, č. 51 (21. 12.), s. 14.
- RADOK, Emil – HÁJEK, Jiří. Co chtějí mladí pracovníci ve filmu, *Filmové noviny II*, 1948, č. 20 (14. 5.), s. 3–4.
- SEIFERT, Jaroslav: Z diskuse, *Literární noviny V*, 1956, č. 19, s. 9.
- Shánka po filmových námětech. J. Mařánek filmovým novinářům. *Filmová práce I*, 1945, č. 22 (19. 10.), s. 3.
- Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie. Dramaturgický program na nejbližší dobu. *Filmová práce I*, 1945, č. 10 (28. 7.), s. 2.
- Smetanova pětiletka 1949–1953. Program a pokyny*. Praha: Společnost Bedřicha Smetany, 1949.
- SMRŽ, Karel. Čs. státní film vypisuje soutěž na filmový námět, *Filmové noviny II*, 1948, č. 18 (30. 4.), s. 4.
- SMRŽ, Karel. Nové uspořádání filmové dramaturgie. *Filmová práce II*, 1946, č. 44 (2. 11.), s. 2.
- SMRŽ, Karel: Problémy filmové dramaturgie. *Filmová práce I*, 1945, č. 22 (19. 10.), s. 2.
- SMRŽ, Karel. Proměny filmové dramaturgie. *Filmová práce I*, 1945, č. 15 (1. 9.), s. 2.
- SMRŽ, Karel. Přinese soutěž českému filmu nové náměty? *Filmová práce II*, 1946, č. 9 (2. 3.), s. 2.
- Spisovatelé a čs. film. *Filmové noviny II*, 1948, č. 49 (3. 12.), s. 3–4.
- ŠTĚPÁNEK, Zdeněk. *Herec: vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka*. Praha: Mladá fronta, 1964.

- VANČURA, Vladislav. Poznámka k románové kronice J. Mařánka *Barbar Vok*. *Panorama* XVI, 1938, s. 244–245.
- VRABEC, Vlastimil. Více důvěry a vůle ke spolupráci. *Film a doba: měsíčník čs. státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* I, 1955, s. 499–500.
- WIESS, Jiří. Film a mladí spisovatelé. *Kulturní politika* III, 1948, č. 30 (9. 4.), s. 6.

Literatura

- BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta. *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015.
- BALÍK, Stanislav – HOUŠEK, Vít – HOLZER, Jan – ŠEDO, Jakub. *Politický systém českých zemí 1848–1989*. Brno: Masarykova univerzita, Mezinárodní politologický ústav, 2011.
- BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.
- BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury: příspěvek k dějinám českého filmového umění třicátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1973.
- BAUER, Michal. *Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H & H, 2003.
- BAUER, Michal. *Tíseň tmy, aneb, Halasovské interpretace po roce 1948*. Praha: Akropolis, 2005.
- BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003.
- BILÍK, Petr. *Česká literatura a film*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005.
- BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host, 2011.
- BLAŽÍČEK, Přemysl – MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- BOČKOVÁ, Hana. K problematice deníku jako literárního žánru. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, D 36/37, Brno, 1989–1990, s. 37–45.
- BOR, Vladimír. Film o Smetanovi a jeho hudbě. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* II, 1956, č. 1, s. 16–23.
- BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.
- BROUSIL, Antonín Martin. *Problematika námětu ve filmu*. Praha: Václav Petr, 1942.
- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* XXII, 2010, č. 1, s. 7–21.
- BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015.
- CASSETTI, Francesco. Epistemologické prostrhíhy v poválečných teoriích filmu. *Illuminace* IV, 1992, č. 1, s. 25–35.
- CLARK, Katerina. *Sovětský román: dějiny jako rituál*. Praha: Academia, 2015.
- ČERNÁ, Marie – CUHRA, Jaroslav. *Prověrky a jejich místo v komunistickém vládnutí: Československo 1948–1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2012.

- ČERNÝ, Rudolf. *Antonín Novotný: vzpomínky prezidenta*. Česká Kamenice: POLART – Jaroslav Polak, 2008.
- ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu. In: INGERLE, Petr – ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie, 2014, s. 93–130.
- DAVID, Ivan. *Zrození předpisu z ducha doby: dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, 2013. Bakalářská práce.
- DOBEŠ, Jan. Ministerstvo informací 1945–1948: totalitní instituce? In: BUDIL, Ivo – ZÍKOVÁ, Tereza (eds.). *Totalitarismus IV. Interdisciplinární pohled*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2008.
- DOBEŠ, Jan. Ministerstvo lidové osvěty a reforma veřejné správy v protektorátu. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1942 v Protektorátu Čechy a Morava a v okupované Evropě*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2013, s. 50–67.
- DOBEŠ, Jan. Stát a kultura za druhé republiky, protektorátu a v letech 1945–1948. In: KLIMEŠ, Ivan – WIENDL, Jan (eds.). *Kultura a totalita: národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013, s. 180–204.
- DOLEŽAL, Jiří. *Druhá světová válka a obnova Československa*. Praha: SPN, 1991.
- DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996.
- DOLEŽALOVÁ, Antonie. Nebylo úniku? Kontinuita a diskontinuita v ekonomickém vývoji ve 30. a 40. letech XX. století. In: NĚMEČEK, Jan (ed.). *Československo a krize demokracie ve střední Evropě*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2010, s. 461–477.
- DRÁPALA, Milan. Iluze jako osud: k vývoji politických postojů Vítězslava Nezvala. In: *Soudobé dějiny*, Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 3, 1996, č. 2–3, s. 175–218.
- DRUG, Štefan. *DAV a davisti*. Bratislava: Obzor, 1965.
- DVOŘÁK, Ivan. Filmová opera „Dalibor“. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* II, 1956, č. 8–9, s. 561–567.
- DVOŘÁKOVÁ CZESANY, Tereza. *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita 30. a 40. let*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, 2011. Dizertační práce.
- FEIGELSON, Kristian – KOPAL, Petr. *Film a dějiny: Politická kamera film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012.

- FELCMAN, Jakub. *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, 2006. Rigorózní práce.
- FIALA, Petr. *Komunismus v České republice: vývojové, systémové a ideové aspekty působení KSČM a dalších komunistických organizací v české politice*. Brno: Masarykova univerzita, 1999.
- FIRT, Julius. *Knihy a osudy*. Brno: Atlantis, 1991.
- FOGL, Jiří. Anketa U-bloku. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a umění* 5, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2002, s. 174–195.
- GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan. *Druhá republika 1938–1939: svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*. Praha: Paseka, 2004.
- GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu. Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010.
- HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1939–45*. I., II. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.
- HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: Český filmový ústav, 1970.
- HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1951–1955*. I. Praha: Československý filmový ústav, 1972.
- HELLER, Leonid. Cinéma à lire. Observations sur l'usage du “scénario littéraire” à l'époque de Jdanov. In: LAURENT, Natacha (ed.). *Le Cinéma «stalinien». Questions d'histoire*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 2003, s. 59–70.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012.
- HOJDA, Zdeněk – POKORNÝ, Jiří: *Pomníky a zapomínky*. Praha: Paseka, 1997.
- HORKÝ, Ondřej – TOMALOVÁ, Eliška. *Biografie*. In: DRULÁK, Petr. *Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích*. Praha: Portál, 2008.
- HROCH, Miroslav. *V národním zájmu: požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století ve srovnávací perspektivě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- HRUBÝ, Petr. *Osudné iluze: čeští spisovatelé a komunismus 1917–1987*. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2000.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011.
- CHAMBERLAYNE, Prue – BORNAT, Joanna – WENGRAF, Tom (eds.). *The Turn to Biographical Methods in Social Science*. London: Routledge, 2000.

- CHARTIER, Roger. *Na okraji útesu*. Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart, 2011.
- CHURÁ, Gabriela. *Historická próza Jiřího Mařánka*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2006. Magisterská diplomová práce.
- JANÁČEK, Pavel. *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004.
- JANOUSEK, Pavel – ČORNEJ, Petr. *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Praha: Academia, 2007–2008.
- KALANDRA, Závěš. *Intelektuál a revoluce*. Praha: Československý spisovatel, 1994.
- KALOUS, Jan – KOCIAN, Jiří – ADAMEC, Jan. *Český a slovenský komunismus (1921–2011)*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2012.
- KAPLAN, Karel. První poválečná vláda. (Komentované dokumenty.). In: K ústavnímu vývoji v českých zemích a na Slovensku v letech 1938–1948. Praha: Ústav pro soudobé dějiny ČSAV, 1992, s. 69–155.
- KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953–1956*. Brno: Barrister & Principal, 2005.
- KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2008.
- KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007.
- KLIMEŠ, Ivan – RAK, Jiří. Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminate I*, 1989, č. 2, s. 23–35.
- KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016.
- KLIMEŠ, Ivan – WIENDL Jan. *Kultura a totalita. Národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013.
- KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminate I*, 1989, č. 1, s. 53–77.
- KLIMEŠ, Ivan. Stát a filmová kultura. *Illuminate XI*, 1999, č. 2, s. 125–137.
- KLIMEŠ, Ivan. Winterovské filmy Otakara Vávry v kinematografických kontextech. In: BROŽOVÁ, Věra (ed.). *Zikmund Winter – mezi historií a uměním*. Rakovník: Okresní muzeum Rakovník – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999, s. 211–217.
- KLIMEŠ, Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu. *Illuminate XVI*, 2004, č. 4, s. 129–137.
- KLIMEŠ, Ivan. Nezvalova Prodanka. *Illuminate XXV*, 2013, č. 1, s. 39–56.
- KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když... : filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Československý filmový ústav, 1987.
- KNAPÍK, Jiří. Dvě strany téže mince. „Radikálové“ a „umírnění“ v kulturní politice po únoru 1948. In: KÁRNÍK, Zdeněk – KOPEČEK, Michal. *Bolševismus, komunismus*

- a radikální socialismus v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR – Dokořán, 2004, s. 156–171.
- KNAPÍK, Jiří. Film a ideologie. Bída filmové politiky KSČ 50. let. *Proglas, revue pro politiku a kulturu* IX, 1998, č. 7, s. 34–46.
- KNAPÍK, Jiří. Filmová aféra LP 1949. *Illuminace* XII, 2000, č. 4, s. 97–119.
- KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011.
- KNAPÍK, Jiří. *Kulturní politika, její systém a aktéři 1946–1956*. Praha: Nakladatelství Libri, 2006.
- KOKEŠ, Radomír D. *Revizionistické poznámky k Nezvalovu myšlení o filmu*. Nepublikovaný rukopis do připravovaného sborníku z konference Neviditelný Nezval organizované Ústavem pro českou literaturu AV ČR a Ústavem české literatury a knihovnictví FF MU, 2012.
- KOKOŠKA, Stanislav. Odboj, kolaborace, přizpůsobení... Několik poznámek k výzkumu české protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny* XVII, 2010, č. 1/2, s. 9–30.
- KÖNIGSMARKOVÁ, Jana. Básník „stojící na stráži“ aneb Postavení Vítězslava Nezvala v kulturní politice roku 1950. In: ŠÁMAL, Petr. *Literatura socialistického realismu: východisku, struktury a kontexty totalitního umění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 90–100. Dostupné on-line: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/2009/lsr/lsr.pdf>.
- KONRÁD, Karel. *Nevzpomínky*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- KOPECKÝ, Václav. *ČSR a KSČ: pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1960.
- KREJČÍ, Marek. Stát coby patron umění? K státní kulturní politice v první polovině 20. století. In: BREŇ, Tomáš – JANÁČEK, Pavel (eds.). *„O slušnou odměnu bude pečováno...“: ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 130–144.
- KRIS, Ernst – KURZ, Otto. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha: Arbor Vitae, 2008.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka – Národní archiv, 2011.
- KUČEROVÁ, Hana. *Cesty a hledání Jiřího Mařánka*. Česká literatura XXVII, 1979, č. 2, s. 133–142.
- KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998.
- LAGNYOVÁ, Michèle. Staveniště filmové historie. In: SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 45–86.
- LANGEROVÁ, Marie. *Symbyly obludností: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern, 2009.

- LAPOUR, Jaroslav. *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2015. Magisterská diplomová práce.
- LE GOFF, Jacques. *Ludvík Svatý*. Praha: Argo, 2012.
- LUKEŠ, Jan. *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha: Národní filmový archiv, 2011.
- MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Bratislava: FOTOFO, Slovenský filmový ústav, 2016.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H & H, 1995.
- MAREŠ, Petr. Scénář – verbální text a anticipace filmu. *Illuminace* XXVI, 2014, č. 4, s. 9–29.
- MAŘÁNEK, Jiří. *Ještěrka v červeném bludišti: humoristická detektivka*. Praha: Alois Srdce, 1928.
- MAŘÁNEK, Jiří. *Kouzelný deštník*. Praha: Dr. Ot. Štorch-Marien, 1928.
- MAŘÁNEK, Jiří. *Utrpení pětihranného Boba*. Praha: Družstevní práce, 1926.
- MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. Praha: KANT, 2016.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Odkaz Bedřicha Smetany – vývoj a proměny jeho recepce. In: DOHNALOVÁ, Lenka (ed.). *Národní identita/y v české hudbě*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, Česká hudební rada, 2012, s. 39–45.
- MOLDANOVÁ, Dobrava. *Česká literatura období avantgardy (1918–1945)*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2002.
- NOSKOVÁ, Jana. *Biografická metoda a metoda orální historie: na příkladu výzkumu každodenního života v socialismu*. Brno: Etnologický ústav AV ČR Praha, pracoviště Brno, 2014.
- NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Olomouc: R. Promberger, 1936–1939.
- PAVELKA, Jiří. Časopisecká produkce jako „text“ kultury. Slovo úvodem. In: MARČÁK, Bohumil – GABRIELOVÁ, Bronislava (eds.). *Kapitoly z dějin brněnských časopisů II*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií – Nakladatelství Georgetown, 2003, s. 3–8.
- PAVLÍČEK, Tomáš – PÍŠA, Petr – WÖGERBAUER, Michael. *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012.
- PÁVOVÁ, Jana. *Demagog ve službách strany: portrét komunistického politika a ideologa Václava Kopeckého*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008.
- PECHAČOVÁ, Markéta. *Dějiny Divadla státního filmu*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu, 2015. Magisterská diplomová práce.

- PETRUSEK, Miloslav. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- PRŮCHA, Václav. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992*. Brno: Doplněk, 2004–2009.
- PŘIBÁŇ, Michal. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990, I., 1945–1948*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001.
- PŘIBÁŇ, Michal. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990, II., 1948–1958*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002.
- RAK, Jiří. „Boj o duši národa“ ve filmu 50. let. *Dějiny a současnost XII*, 1991, č. 2, s. 35–40.
- ROBERTS, Brian. *Biographical Research*. Buckingham – Philadelphia: Open University Press, 2003. Dostupné on-line: <http://www.mcgraw-hill.co.uk/openup/chapters/0335202861.pdf>.
- ROZBOŘIL, Blahoslav. Sociální status umělce. In: Janečková, Zuzana – Kupková, Marika (eds.). *Anketa*. Brno: TICmB, 2014.
- RUPNIK, Jacques. *Dějiny Komunistické strany Československa: od počátků do převzetí moci*. Praha: Academia, 2002.
- RYCHLÍK, Jan. *Češi a Slováci ve 20. století: česko-slovenské vztahy 1945–1992*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998.
- SEDLÁK, Ján (ed.). *Ako písať pre film. Sborník prednášok slovenského filmového seminára*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947.
- SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host, 2014.
- SKUPA, Lukáš. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2014. Dizertační práce.
- SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv, 2016.
- STORCHOVÁ, Lucie. *Koncepty a dějiny: proměny pojmů v současné historické vědě*. Praha: Scriptorium, 2014.
- STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Historismus a estetika u Zdeňka Nejedlého. In: NEJEDLÝ, Zdeněk – JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Nejedlý – klasik naší vědy a kultury: sborník příspěvků z konference Přínos Zdeňka Nejedlého české a slovenské kultuře konané ve dnech 10. – 12. května 1978 v Liblicích*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1978, s. 141–149.
- SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012.

- SZCZEPANIK, Petr. How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace* XXV, 2013, č. 3, s. 90–91.
- SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016.
- ŠIMA, Karel. „Naši velcí mužové“ a my. Národní reprezentace mezi občanskou společností 19. století a dneška. In: Řepa, Milan (ed.). *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008.
- ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980.
- ŠMÍDA, Bohumil. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha, 1977.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Praha: Československý filmový ústav, Praha 1990.
- ŠTAIF, Jiří. Symbolické znaky české národní elity v dlouhém 19. století. In: Řepa, Milan (ed.). *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008.
- TAUFER, Jiří. *Strana, lidé, pokolení: kapitoly o době a vrstevnících*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- TOMEŠ, Josef. *Historie v čase zkoušky*. Praha: GNOSIS, 1992.
- URBANOVÁ, Eva – URGOŠÍKOVÁ, Blažena – PANZNEROVÁ, Jitka. *Český hraný film/Czech Feature Film III. 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.
- VANĚK, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2004.
- VEYNE, Paul. *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart, 2010.
- VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan. *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.
- VRAŠTIAK, Štefan. *Národní a zasloužilí umělci ČSSR*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1987.
- WANATOWICZOVÁ, Krystyna. *Miloš Havel, český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013.
- WELCH, David. *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. London – New York: I. B. Tauris, 2001.
- ŽALMAN, Jan: Umělecký vývoj Václava Kršky. *Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění* II, 1956, č. 8–9, s. 104–111.

Filmografie Jiřího Mařánka

Červená ještěrka

1948

Premiéra: 11. 2. 1949

Režie: František Sádek, námět: Jiří Mařánek (romaneto *Ještěrka v červeném bludišti*), scénář: A. J. Urban, Alexandra Urbanová, kamera: Václav Hanuš, výrobní skupina: Ladislav Kolda

Psohlavci

1955

Premiéra: 25. 3. 1955

Režie: Martin Frič, námět: Alois Jirásek (román *Psohlavci*), scénář: Martin Frič, Otakar Kirchner, Jiří Mařánek, kamera: Jan Stallinch, vedoucí výroby: Ladislav Terš, odborný poradce: Jaroslav Kramář (národopis), mjr. Jan Pulkrábek (vojenský poradce)

Z mého života

1955

Premiéra: 28. 10. 1955

Režie: Václav Krška, námět: Jiří Mařánek (román *Píseň hrdinného života*), scénář: Jiří Mařánek, Václav Krška, Jaroslav Beránek, kamera: Ferdinand Pečenka, vedoucí výroby: František Sandr, odborný poradce: Josef Plavec (hudební historie)

Zvony z rákosu

1950

Premiéra: 19. 1. 1951

Režie: Václav Kubásek, námět: František Horčíčka-Havíř, scénář: Václav Kubásek, Jiří Mařánek, Robert Vyhlídka, František Horčíčka-Havíř, kamera: Václav Pazderník, vedoucí dělnického tvůrčího kolektivu J. Jüptner

Citované filmy

13. revír (Martin Frič, 1946)
Aerograd (Alexandr Dovženko, 1935)
Aleko (Grigorij Rošaľ, 1953)
Boris Godunov (Vera Strojeva, 1954)
Cech panen Kutnohorských (Otakar Vávra, 1938)
Červená ještěrka (Karel Sádek, 1947)
České nebe (Jan Arnold Palouš, 1918)
Československý Ježíšek (1918)
Dalibor (Václav Krška, 1956)
Die verkaufte Braut (Max Ophüls, 1932)
Housle a sen (Václav Krška, 1946)
Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955)
Jedenácté přikázání (Martin Frič, 1935)
Jiný vzduch (Martin Frič, 1939)
Josef Kajetán Tyl (Svatopluk Innemann, 1925)
Labakan (Václav Krška, 1956)
Legenda o lásce (Václav Krška, 1956)
Měsíc nad řekou (Václav Krška, 1953)
Mičurin (Alexandr Dovženko, 1949)
Mikoláš Aleš (Václav Krška, 1951)
Milan Rastislav Štefánik (Jan Sviták, 1935)
Mladá léta (Václav Krška, 1952)
Musorgskij (Grigorij Rošaľ, 1950)
Nezbedný bakalář (Otakar Vávra, 1946)
Pan Vok odchází (Karel Steklý, 1979)
Pantáta Bezoušek (Jiří Slavíček, 1941)
Posel úsvitu (Václav Krška, 1950)
Prodaná nevěsta (Oldřich Kmínek, 1922)
Prodaná nevěsta (Svatopluk Innemann, 1933)
Psohlavci (Martin Frič, 1955)
Romeo a Julie (Lev Arnštam, Leonid Lavrovski, 1955)
Rozina Sebranec (Otakar Vávra, 1945)
Skladatel Glinka (Grigorij Alexandrov, 1952)
Strakonický dudák (Karel Steklý, 1955)
Stříbrný vítr (Václav Krška, 1954)
Svatby pana Voka (Karel Steklý, 1970)
Svatý Václav (Jan S. Kolár, 1929)
Tajemství krve (Martin Frič, 1953)

Utrpením ke slávě (Richard F. Branal, 1919)

Vltava (Jaroslav Fischer, 1935)

Výstraha (Miroslav Cikán, 1953)

Z mého života (Václav Krška, 1955)

Zvony z rákosu (Václav Kubásek, 1950)

Seznam zkratk

ČSF	Československý státní film
FIUS	Filmový umělecký sbor
KSS	Komunistická strana Slovenska
LA PNP	Literární archiv Památníku národního písemnictví
MI (MIO)	Ministerstvo informací (Ministerstvo informací a osvěty)
NA	Národní archiv
NFA	Národní filmový archiv
SČSS	Svaz československých spisovatelů
SNR	Slovenská národní rada
UFK	Umelecká filmová komisia
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa

Jmenný rejstřík

- Aleš, Mikoláš, 101
Balász, Béla, 121
Bareš, Gustav, 20, 63, 64, 76, 86, 88, 94, 111
Bauer, Michal, 10, 22, 64, 65
Beneš, Edvard, 48, 52, 56, 60, 97
Benjamin, Walter, 117
Biebl, Konstantin, 9, 19, 20, 55, 56, 57, 65, 69, 76, 85, 87, 93, 94, 98
Bielik, Paľo, 81
Blatný, Ctibor, 31
Bor, Jan, 41, 47
Bor, Vladimír, 64, 84
Bourdieu, Pierre, 14, 90
Branislav, František, 55
Brecht, Bertold, 117
Breň, Tomáš, 21
Brousil, Antonín Martin, 69, 95
Březovský, Bohuslav, 40, 64, 69
Burghauser, Jarmil, 108
Burian, Emil František, 19, 26, 30, 31, 91
Cerman, Josef, 26
Čáp, 76
Čapek, Jan Blahoslav, 40
Čapek, Karel, 29
Čarek, Jan, 34
Čech, Vladimír, 77
Černík, Artuš, 9
Černý, Rudolf, 68
Černý, Václav, 25, 26
Česálková, Lucie, 22, 122
Čihák, Martin, 122
Čivrný, Lumír, 56
Denemarková, Radka, 117
Denk, Petr, 29
Dobeš, Jan, 22
Drápala, Milan, 51, 61
Drtílek, Miloslav, 74
Endris, Zdeněk, 41
English, James F., 61
Feix, Karel, 47
Figuli, Margita, 80
Frejka, Jiří, 31
Frič, Martin, 45, 69, 82, 85, 104, 105, 108, 109, 110, 111
Gottwald, Klement, 52, 57, 66, 88, 89
Groys, Boris, 62
Hájek, Jiří, 69
Halas, František, 9, 10, 27, 39, 56, 57, 64, 70, 76, 86
Hanáková, Petra, 22
Hanuš, Václav, 69
Heller, Leonid, 119, 120
Hendrych, Jiří, 69
Herben, Jan, 60
Heřmánek, František, 38
Heydrich, Reinhard, 54
Hitler, Adolf, 53
Hoffmeister, Adolf, 8
Honzl, Jindřich, 30, 31, 47
Hora, Josef, 57
Hradská, Viktorie, 31
Hrbas, Jiří, 65
Hrubín, František, 55, 66, 69, 98
Hulák, Jaroslav, 70
Hybler, Jindřich, 31
Janáček, Pavel, 21, 22, 35, 119
Janoušek, Pavel, 22
Jenčík, Joe, 29
Jeremiáš, Otakar, 31
Jeřábek, Čestmír, 34, 38
Ježek, Jaroslav, 31
Jilemnický, Peter, 63, 80
Jirásek, Alois, 60, 105
Jirát, Vojtěch, 40

Jüptner, Josef, 77
 Kabelík, Vladimír, 45, 70, 72
 Klementis, Vladimír, 63
 Klika, Břetislav M., 26
 Klíma, Arnošt, 69
 Klimeš, Ivan, 18, 21, 46, 102
 Kloboučník, Jan, 87, 108
 Klocperk, Zdeněk, 70
 Klos, Elmar, 30, 43, 86
 Kmínek, Oldřich, 104
 Knapík, Jiří, 20
 Kocourek, Vítězslav, 69
 Kolár, Jan Stanislav, 69
 Konrád, Edmund, 34
 Konrád, Karel, 8, 9, 19, 27, 55, 57, 69, 85, 87, 93, 94, 98, 100
 Kopecký, Jan, 64
 Kopecký, Matěj, 46
 Kopecký, Václav, 27, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 61, 64, 66, 67, 68, 71, 75, 76, 81, 86, 87, 88, 93, 105, 109, 110, 111
 Kopta, Josef, 56
 Kožík, František, 37, 118
 Král, Fraňo, 34
 Kratochvíl, Miloš, 56
 Krejčí, Marek, 21, 59
 Krejčík, Jiří, 98
 Kris, Ernst, 10
 Krška, Václav, 101, 110, 112, 116, 120
 Kryštofek, Oldřich, 69
 Křest'an, Jiří, 22
 Kún, Vilém, 69
 Kurz, Otto, 10
 Kusák, Alexej, 124
 Kvapil, Jaroslav, 29, 30, 104
 Lacina, Václav, 56, 92
 Lamač, Karel, 103
 Langer, František, 29
 Le Goff, Jacques, 22
 Lehovec, Jiří, 69
 Linhart, Lubomír, 65, 72, 75
 Mahen, Jiří, 29, 34
 Machar, Josef Svatopluk, 60
 Machonin, Sergej, 70
 Majerová, Marie, 55, 56, 57, 66, 69, 85, 86, 87, 93, 98, 100
 Malířová, Marie, 57
 Mareš, Petr, 117
 Mathesius, Bohumil, 103, 109
 Medek, Rudolf, 29
 Mojžiš, Juraj, 23
 Molas, Zet, 31
 Moravec, Emanuel, 72
 Možný, Lubomír, 74
 Nebesář, Jaroslav, 39
 Nejedlý, Zdeněk, 22, 52, 103, 106, 107, 108, 110, 111
 Neumann, Stanislav Kostka, 57, 60
 Nezval, Vítězslav, 8, 9, 10, 19, 20, 27, 29, 30, 31, 39, 40, 46, 48, 50, 55, 56, 65, 66, 67, 68, 70, 75, 76, 86, 87, 88, 93, 94, 96, 109, 111, 124
 Noha, Jan, 56
 Novák, Arne, 8, 40
 Novomeský, Laco, 63
 Novotný, Antonín, 68
 Nový, Karel, 26
 Očadlík, Mirko, 40, 114, 115
 Olbracht, Ivan, 56, 57
 Ostrčil, Otakar, 31
 Palacký, František, 101
 Palouš, Jan Arnold, 101
 Pašek, Václav, 74
 Pauer, Jiří, 41
 Paulík, Jaroslav Jan, 8
 Peroutka, Ferdinand, 91
 Petrusek, Miloslav, 22
 Píša, Antonín Matěj, 55, 69, 98
 Pittermannová, Marcela, 48
 Plachta, Jindřich, 69

Plavec, Josef, 108
 Plicka, Karol, 81
 Pražák, Albert, 40
 Procházka, Jan, 48
 Průcha, Jaroslav, 69
 Pujmanová, Marie, 55, 65, 69, 85, 86, 94, 100, 109
 Radok, Emil, 70
 Rossa, Bohdan, 76, 79
 Rutte, Miroslav, 47, 118
 Sedláček, Tomáš, 59
 Seifert, Jaroslav, 9, 26, 39, 40, 57, 64, 66, 67
 Schulhoff, Erwin, 31
 Schulz, Karel, 38, 46
 Skopal, Pavel, 19, 21
 Slánský, Rudolf, 64, 86, 88
 Slavík, Josef, 120
 Slavínský, Vladimír, 85
 Smetana, Bedřich, 17, 101
 Smrž, Karel, 43, 47, 72, 82, 84, 118
 Srnka, Jiří, 69
 Stalin, Josif Vissarionovič, 66
 Stejskal, Bohuš, 121
 Steklý, Karel, 48, 99
 Stodola, Ivan, 80
 Strítecký, Jaroslav, 112
 Szczepanik, Petr, 20, 70, 97
 Šámal, Petr, 22
 Šefrané, Věra Adina, 20
 Šejbalová, Jiřina, 45
 Široký, Viliam, 52
 Šling, Otto, 64
 Šmeral, Vladimír, 69
 Šmída, Bohumil, 85
 Šnobl, Jan, 26
 Štěpánek, Bohumil, 69
 Štěpánek, Zdeněk, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 69
 Štěpničková, Jiřina, 45
 Štěrbová, Alena, 117
 Štoll, Ladislav, 10, 64, 67, 69
 Štorch-Marien, Otakar, 29
 Taufer, Jiří, 64
 Teige, Karel, 34, 64
 Tetauer, Frank, 109
 Toman, Josef, 35
 Vachek, Emil, 29
 Vančura, Vladislav, 9, 26, 29, 30, 37, 39, 40, 57, 103, 118
 Vaněček, Arnošt, 74
 Vávra, Otakar, 45, 48, 69, 73, 96, 98, 99, 100
 Veyne, Paul, 17
 Wasserman, Václav, 43, 109
 Weiss, Jiří, 98
 Werner, Vilém, 118
 Wiendl, Jan, 18
 Winter, Zikmund, 48
 Zajíc, Jan, 47
 Závada, Vilém, 70
 Zázvorka, Jan, 69
 Zúbek, Ľudo, 80